Mikel Dufrenne

fenomenologia experienţei estetice

PERCEPŢIA ESTETICĂ

Volumul II

Cuvint inainte şi traducere de:
DUMITRU MATEI

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1976

Pe copertă :
GEORGES ROUAULT
Parcul din Versailles (detaliu)
Musée National d'Art Moderne, Paris

Partea a treia

FENOMENOLOGIA PERCEPȚIEI ESTETICE

Fenomenologia obiectului estetic trebuie să facă loc, acum, fenomenologiei percepției estetice. Într-adevăr, relația obiect-percepție este atît de strînsă, cu deosebire în sfera experienței estetice, încît nu numai că fenomenologia obiectului o pregătește pe cea a percepției, dar o și presupune. S-a putut observa, dealtfel, că distincția obiect estetic-percepție estetică nu a fost introdusă, pur și simplu, printr-un artificiu de metodă. Desfășurînd analiza operei am constatat și am verificat în același timp faptul că obiectul estetic revendică autonomia unui în-sine și că el cere să fie considerat pentru el însuși. Cu toate acestea, obiectul estetic se împlinește numai în percepție. Drept care pe parcursul analizelor precedente, am făcut, aproape la tot pasul, aluzie la această percepție. Ne putem îngădui, în consecință, să fim mai concișI în studiul pe care i-l vom consacra. Știm, așadar, că scopul percepției estetice este apariția obiectului estetic, a ceea ce este acest obiect. Dar mai important e să punem în evidență caracterele proprii percepției estetice confruntînd-o cu percepția ordinară. Dealtfel, această confruntare va fi menținută de-a lungul întregii descrieri pe care o preconizăm.

Demersul nostru — vom preciza dintru început — se organizează în perspectiva unei teorii generale asupra percepției, teorie căreia îi vom împrumuta distingerea a trei momente pe care le

vom considera în mod succesiv: prezența, reprezentarea și reflecția. După cum se poate observa, această distincție acoperă cele trei aspecte pe care le-am desprins din analiza obiectului estetic: sensibilul, obiectul reprezentat, lumea exprimată. Lucru firesc de vreme ce obiectul estetic este, de asemenea, un obiect perceput. Evident, o atare apropiere nu trebuie să ne inducă în eroare: va reieși de îndată că obiectul reprezentat prin obiectul estetic, adică subiectul său, nu ocupă singur întregul plan al reprezentării, întrucît și sensibilul trebuie să fie reprezentat și nu numai trăit și, de asemenea, că citirea expresiei în percepția estetică, dat fiind faptul că apelează la sentiment, se substituie sau în orice caz se împletește cu reflecția cu toate că între ele nu există o relație de identitate.

Nu trebuie însă uitat că, dincolo de pluralitatea aspectelor pe care analiza le distinge, obiectul estetic este unul. El este unul ca perceput, iar percepția este una, dar și unificantă. Momentele pe care le vom distinge în orizontul percepției nu o divizează realmente. Ele scandează, mai degrabă decît o geneză cronologică, aprofundarea pe care percepția o poate cunoaște, prin care ea devine percepție estetică. Paralelismul dintre cele trei momente ale obiectului estetic ne va servi, deci, mai ales pentru a pune în lumină aspectele singulare ale percepției estetice și, prin ele, originalitatea acesteia.

I. PREZENȚA

În sensul deplin al termenului, orice percepție este sesizarea unei semnificații: prin semnificație percepția ne angajează, fie pe calea reflecției, fie pe calea acțiunii; prin semnificație percepția se integrează în țesătura vieții noastre. A percepe nu înseamnă, deci, a înregistra în mod pasiv aparențe în ele însele insignifiante ci, dimpotrivă, a descoperi — în interiorul aparențelor sau dincolo de aparențe — sensul pe care ele nu-l dezvăluie decît celui ce știe să le descifreze și să extragă consecințele care îi convin în funcție de intenția care prezidează comportamentul. Se pune, însă, imediat întrebarea: cum se descifrează semnificația și cum se face trecerea de la semn la semnificat? A spune că această trecere se realizează prin recurs la judecată, înseamnă a miza pe intervenția inteligenței, înseamnă a presupune un obiect deja dat acestei inteligențe. A spune că trecerea în discuție e rezultatul unei instruiri, și că natura mă instruiește așa cum mă poate instrui în legătură cu sensul unui semnal, ar fi mult prea simplu. Mai întîi, pentru că, în experiența imediată, anumite semnificații par înțelese dintr-o singură privire: copilul intră în relație cu lumea, înțelege gesturile sau limbajul altuia de îndată ce devine capabil de anumite comportamente, și anume cu mult înainte ca repetiția să fi condus la fixarea unor asociații stabile. Pentru că, în al doilea rînd, legătura mecanică a semnului cu lucrul semnificat nu con-

stituie o semnificaţie. Nu există semnificaţie decît sub două condiţii: prima condiţie e ca această legătură să fie, într-un anumit fel, pecetluită în comportament, ca ea să îmbrace, adică, un caracter de urgenţă sau de autoritate: sensul nu e un ceva pe care l-aş putea gîndi cu detaşare, ci un ceva care mă priveşte şi mă determină, ceva care intră în rezonanţă cu mine şi mă emoţionează. Semnificaţia pură pe care o contemplu fără a adera la ea va fi prelevată din această semnificaţie primitivă, care mă convinge pentru că mă zguduie, în care sensul este o somaţie căreia îi răspund cu corpul. A doua condiţie — cea mai imperioasă — e ca sensul să fie imediat sesizat în semn: dualitatea sensului şi a semnului nu apare decît pe fondul unităţii lor, aşa cum am observat cu prilejul analizei limbajului. Ele nu se disting decît atunci cînd sînt capabil să investighez semnele, să le caut semnificaţia, atunci cînd sensul este mai mult inteligibil decît trăit. Dar nu voi putea descifra semnele decît dacă am deja experienţa semnificaţiei. Nu voi fi capabil să operez sinteza cerebrală a semnificatului şi semnificantului decît pentru că această sinteză îmi este dată „în emergenţa unei semnificaţii indecompozabile". Că în acest fel percepem semnificaţii, depune mărturie — în ultimă analiză — psihologia formei: obiectul este semnificant prin el însuşi, el îşi poartă sensul mai înainte ca relaţia constitutivă a semnificaţiei să fie desfăşurată şi explicitată.

O teorie a semnificaţiei trebuie, deci, să descrie mai întîi planul existenţial al percepţiei în care se realizează prezenţa în lume, adică planul în care se manifestă puterea de a citi în mod nemijlocit semnificaţia pe care obiectul o poartă, dar trăind-o fără a avea de descifrat sau de invocat o dualitate. O atare teorie trebuie să sfideze şi să înlăture noţiunea, comodă şi periculoasă, de „reprezentare", noţiune izvorîtă dintr-o prejudecată a conştiinţei închise după care, pentru a ne fi prezentat, pentru a pătrunde în palatul închis al conştiinţei, lucrul

ar trebui supus probei unei metamorfoze[1]. În acest caz reprezentarea va fi un eveniment desfășurat în această interioritate cînd obiectul este admis aici, un fel de spectacol privat cu ușile închise, pe care conștiința și-l rezervă sieși folosind mijloacele de bord, adică imaginile înregistrate în memorie și stocate în inconștient, ca și ideile înnăscute care sînt, de asemenea, interioare spiritului[2]. În realitate însă, chiar lucrurile ne sînt prezente în percepție. Nu există ecran între lucruri și noi; ele fac parte din aceeași rasă ca și noi.

Planul pre-reflexivului a fost în chip cu totul remarcabil analizat de către Merleau-Ponty. În această sferă, obiectul nu are legături cu vreun spirit transcendent care ar trebui să-l înțeleagă reunind imaginile risipite furnizate de fiecare sens. Descoperirea obiectului nu apare la capătul unui joc în care se dau informații diverse și abstracte asupra obiectului, ceea ce — în ultimă analiză — înseamnă un efort de înțelegere. Obiectul pe care-l percep se revelă corpului meu, dar nu în înțelesul că acest corp e un obiect anonim susceptibil de cunoaștere, ci în sensul că el se confundă cu mine, corp plin de suflet capabil să simtă lumea. Obiectele nu există, în primul rînd, pentru gîndirea mea, ci pentru corpul meu. Acesta e, probabil, sensul judecății de percepție, judecată pe care Kant o distinge de judecata de experiență, și care răspunde unui prim contact cu lucrurile. Și dacă lucrul nu are secrete pentru mine, aceasta se

---

[1] Așa cum spune Rimbaud în *La saison en enfer:* „Lucrul este în sufletul nostru ca într-un palat ce a fost golit cu scopul de a nu vedea o persoană la fel de nedemnă ca noi".

[2] Nu e totul fals în această imagerie, evident, în măsura în care ea purcede din sentimentul unei „vieți interioare". Dar viața interioară are o semnificație morală, în înțelesul că ea indică împrejurarea că anumite acte sau anumite gînduri corespund în mod direct nouă înșine, iar faptul se petrece între noi și noi sau între „existență și transcendența sa", cum spune Jaspers, adică fără martori sau fără alți martori decît aceia care sînt capabili să ne înțeleagă și să ne ajute. Rămîne însă o tentativă gratuită aceea de a funda o psihologie a interiorității pe o morală a interiorității. Aceasta cu atît mai mult cu cît viața interioară însăși trebuie trăită la lumina zilei.

explică prin aceea că el se situează pe același plan cu mine sau, mai degrabă, pentru că prin corp mă situez pe același plan cu lucrul. Corpul are putere asupra lucrurilor, pentru că el le domină și, în același timp, se deschide asupra lor, pentru că, într-un anume fel, corpul e branșat asupra lor, capabil să le înregistreze prezența sau absența. În acest sens, se poate pune pe seama corpului activitatea transcendentală pe care intelectualismul o rezervă spiritului: acolo unde Lagneau vorbește de o judecată rapidă și demonetizată prin obișnuință, se poate vorbi de o intelecție corporală. Corpul este capabil de cunoaștere, și acest lucru nu constituie un scandal decît pentru cei ce consideră corpul obiectiv, iar nu corpul animat.

Totuși, nu orice percepție poate fi considerată la acest nivel. Dacă unui *cogito* reflectat i se substituie un *cogito* corporal după care relația cu lumea nu mai este actul conștiinței constituante ci demersul unei existențe, dacă, în sfîrșit, se admite că „conștiința poate trăi în lucrurile existente fără reflecție și că ea se abandonează structurii lor concrete care n-a fost convertită încă într-o semnificație exprimabilă"[1] — se poate considera că, în acest caz, percepția e cu adevărat conștientă? Să precizăm că această obiecție nu vizează cîtuși de puțin restaurarea alternativei „totul sau nimic", sau să conteste realitatea unui plan primitiv în care corpul însuși își exercită puterile și preludează cunoașterea; ea vrea numai să pună în lumină drepturile percepției reflectate, percepție ce se constituie ca un moment al experienței estetice și care precede dealtfel știința, căreia trebuie să-i arătăm încununarea și pe care nu este cîtuși de puțin nevoie să ne-o oferim, prin contrabandă, pe planul ireflectatului[2].

---

[1] MERLEAU-PONTY, *Structure du comportament*, p. 302.

[2] Dealtfel, aceeași obiecție vom fi tentați s-o adresăm lui Bergson care, la începutul lucrării sale *Matière et Mémoire* pleacă de la imagini pe care le consideră identice cu lucrurile („trebuie plecat de la reprezentare însăși, adică de la totalitatea imaginilor percepute"; p. 62). Ceea ce justifică, poate, acești termeni de imagine și lucru ar fi grija, evident hegeliană, de

În planul prezenței, totul este dat, nimic nu este cunoscut. Sau, altfel spus, cunosc lucrurile în același fel în care ele mă cunosc pe mine, dar fără să le recunosc. Percepția conștientă va moșteni de aici impresia de plenitudine (acel *Lebhaftigkeit*) care o consacră; dar ea trebuie să-și adauge puterea de a vedea, adică de a se detașa. Aici, semnificația va fi încercată de corp, și anume în complicitatea sa cu lumea. Obiectul văzut spune ceva, așa cum o anumită presiune a aerului anunță marinarului furtuna, sau așa cum un ton mai ridicat mărturisește nervozitatea. Pe de o parte, lucrul spune ceva prin el însuși fără să sugereze reprezentarea unui alt lucru; pe de altă parte, el spune ceva corpului, dar fără să trezească încă — prin ceea ce va fi o reprezentare — o altă inteligență decît aceea a corpului. În acest fel sîntem în lume: formînd o totalitate obiect-subiect, totalitate în care subiectul și obiectul sînt încă indiscernabile.

Acesta ar fi planul prezenței. Evident, teoria percepției nu poate rămîne în acest plan. Ea trebuie să deschidă trecerea de la înțelegerea trăită de corp la intelecția conștientă operată în planul reprezentării. Este însă important de subliniat împrejurarea că percepția se încheagă și începe din planul prezenței. Mărturie în acest sens — experiența estetică însăși. În primul rînd, obiectul

---

a gîndi identitatea naturii și a spiritului, aici a fizicului și a psihicului. „Ar fi suficient să eliminăm orice memorie pentru a trece de la percepție la materie, de la subiect la obiect". (p. 73). Totuși, Bergson distinge prezența de reprezentare, ca și Merleau Ponty prezența de adevăr. Sîntem printre lucruri, sensul lucrurilor este de a ne fi prezente iar prezentul nostru rezidă în adaptarea noastră la ele. Numai că, noi nu sîntem printre lucruri. Noi sîntem corpul nostru, iar corpul nostru este deja organul unei libertăți. El este un centru de indeterminare și, prin puterea ce o deține, aceea de a introduce un fel de alegere, el operează un discernămînt care anunță deja spiritul". (p. 264). Dar, această descriere a prezenței nu-și dobîndește sensul decît în funcție de postulatul conform căruia a percepe nu înseamnă a cunoaște ci a acționa. Și poate că Bergson este infidel acestui principiu atunci cînd vrea să insinueze reprezentarea — care este contemplare — în prezență, care este acțiune.

estetic ni se impune ca apoteoză a sensibilului. Sensul obiectului estetic este dat în sensibil: e necesar ca sensibilul să fie întîmpinat de către corp. Obiectul estetic — în al doilea rînd — se anunţă corpului, invitîndu-l instantaneu să-i fie imediat părtaş. Departe de a i se adapta obiectului estetic pentru a-l cunoaşte, obiectul estetic e acela care anticipează, pentru a le satisface, exigenţele corpului. Analiza operei a pus în evidenţă acest lucru: schemele care organizează sensibilul caută să-i confere nu numai strălucire şi prestigiu ci, de asemenea, puterea de a convinge corpul. Corpul, în primul rînd, este afectat de ritm şi copleşit de armonie. Pentru a putea trece de la stadiul de potenţialitate la act, obiectul estetic este în prealabil preluat şi asumat de către corp. Prin corp există o unitate a obiectului estetic, cu deosebire în operele compozite, cum ar fi opera sau baletul ca arte ce fac apel la mai multe simţuri în acelaşi timp. Unitatea care este în obiect şi care este — am sugerat acest lucru — unitatea expresiei sale nu poate fi sesizată decît dacă diversitatea sensibilului este, mai întîi, reunită într-un *sensorium commune:* corpul este sistemul întotdeauna deja pregătit al echivalenţelor, pentru corp există o unitate dată înaintea diversităţii.

S-ar putea spune, într-un cuvînt, că virtutea obiectului estetic stă în funcţie de puterea de a seduce corpul. Noţiunea de „plăcere estetică" are, neîndoielnic, o justificare: această plăcere este resimţită de corp, o plăcere mai rafinată sau mai discretă decît aceea care însoţeşte satisfacerea nevoilor organice, dar care sancţionează încă afirmarea de sine. Aceasta pentru că plăcerea estetică se naşte printr-o utilizare fericită a corpului atunci cînd obiectul, în loc să-l deconcerteze sau să-l ameninţe, i se oferă în aşa fel încît el poate să-şi exercite în mod liber potenţele, fără să fie angajat într-o aventură incertă. Se pare că obiectul estetic anticipează dorinţele sau le depăşeşte pe măsură ce le suscită. Plăcerea estetică pare a fi, în fond, plăcerea inocenţei. Şi e întru totul remarcabil faptul că experienţa estetică dezvăluie

întotdeauna această inocență: esteticul implică repaosul și ne transportă într-o lume premergătoare muncii, lume în care totul este joc și în care ceea ce este reprezentat este ireal. Este însă tot atît de adevărat că experiența estetică realizează cu obiectul un acord dincoace de dezacorduri și constrîngeri, că ea reînnoiește cu lumea un pact ce evocă o vîrstă de aur. Am putea cita, în acest sens, analizele lui Alain asupra catharsis-ului (analize care atestă că psihologia sa nu se reduce la un intelectualism elementar). Catharsis-ul apare, deopotrivă, și la spectator și la autor, atît prin contemplare, cît și prin crearea operei de artă: reprimînd imaginația și pasiunile, compunînd această frumoasă formă umană prin care spectatorul, la rîndul său, imită arta, se poate spune că obiectul estetic ne restituie inocenței.

Dar să observăm că experiența spectatorului este foarte asemănătoare cu experiența creatorului: obiectul trebuie să fi fost creat sau executat cu o egală plăcere. Un dansator trist ucide baletul. Un pictor a cărui tușă va fi nesigură, un muzician care nu se va încredința pianului, își vor trăda misiunea. Obiectul estetic poate exprima, de bună seamă, tragicul sau disperarea, dar trebuie să le exprime cu plăcere; el nu trebuie să eșueze atunci cînd exprimă eșecul; iar plăcerea trebuie să fie în corpul artistului, dacă ea nu există în sufletul său. Relația autorului și a spectatorului se manifestă, mai întîi, prin intermediul operei ca o complicitate corporală. În acest fel, evident, se încheagă și raporturile umane. Psihologia creației ar avea de reflectat asupra acestei chestiuni. Dacă, vreodată, expresia „a gîndi cu mîinile" a avut un sens, ea este valabilă mai ales pentru compozitorul care improvizează la pian sau pentru pictorul care se instalează în fața șevaletului. Tot ceea ce ei știu trece în corp, corpul devine muzică sau pictură, o ia înainte, inventează. Nu putem pune la îndoială acest lucru: din corp izvorăște inspirația — dacă prin aceasta înțelegem spontaneitatea elanului — aerul de sinceritate, de prospețime și de

bucurie pe care îl au întotdeauna marile opere, chiar atunci cînd dezvăluie o expresie gravă sau disperată și căreia plăcerea care însoțește procesul de creație îi comunică, în mod secret, un atom de bucurie sau un accent de inocență. Nimic nu compensează absența acestei inspirații în operele încropite, pretențioase și de-a-dreptul plicticoase, care nu au fost cu adevărat concepute cu mîinile întrucît artisul a ratat încheierea, cu corpul său, a celei mai prețioase dintre alianțe. Fruct al unei improvizații, o schiță — dimpotrivă — poate fi frumoasă, mai frumoasă decît o operă prea îngrijit finisată. Dealtfel, nu e întotdeauna adevărat că munca rezidă în a înlătura urmele muncii: arhitectul înlătură schelăria, așa cum scriitorul înlătură ștersăturile, dar el nu poate face nimic împotriva gravitației și lasă arcurile de sprijin. Rodin nu s-a rușinat de amprentele degetelor sale, și nici Cézanne de urmele penelului său. Observația este întru totul valabilă și pentru executant. Pianistul cunoaște opera cu degetele sale, el introduce totul în cîmpul său motoriu: fiecare inflexiune a melodiei îi trezește un ecou în corp, și aproape că nu există subtilitate a armoniei care să nu însemne ceva, în primul rînd pentru mîna și pentru urechea sa. El ascultă cu degetele. În același fel se poate vorbi și despre dirijor: muzica se scurge prin brațul și prin corpul său și devine dans. Observația se poate extinde și asupra regizorului: pentru ochiul său totul devine situație, întîlnire, mișcare; într-un cuvînt, spectacol. În fața obiectului estetic — am mai subliniat această idee — orice spectator devine, în felul său, un executant. Evident, nu e necesar ca spectatorul să fie un virtuoz, și nici să cunoască obiectul în felul în care îl cunoaște virtuozul. Dar el participă la producerea obiectului estetic. Chiar și în fața unei opere plastice — operă care nu are nevoie să se încarneze în durată — spectatorul participă lăsînd-o, cel puțin, să se deschidă în el. Așa cum — după un cuvînt celebru — nu putem cunoaște obiectul științific decît dacă recurgem la un model mecanic, tot astfel obiectul estetic nu

poate fi cunoscut decît în măsura în care un model dinamic se configurează în spectator, tocmai pentru că obiectul se reface în el.

Pentru obiectul estetic, aşadar, prezenţa corpului este absolut necesară. Sensul însuşi — întrucît acesta este imanent sensibilului — trebuie să treacă prin corp. Sensul nu poate fi citit de sentiment sau comentat de reflecţie, decît dacă e întîmpinat şi resimţit de către corp, numai întrucît corpul este, mai întîi, inteligent. Să precizăm însă că lectura expresiei presupune, totuşi, şi o altă adeziune decît aceea a corpului: nu înţelegem un poem lăsîndu-ne doar legănaţi de ritmul cuvintelor. Privind lucrurile ceva mai îndeaproape se poate observa că ritmul însuşi nu poate fi sesizat, decît în măsura în care cuvintele sînt înţelese. Şi invers: sensul cuvîntului nu poate fi înţeles — cel puţin în limbajul poetic — decît graţie rezonanţei şi mişcării pe care le induce în noi. Experienţa semnificaţiei străbate experienţa virtuţilor sensibile pe care cuvîntul le are pentru gura care îl pronunţă sau pentru urechea care îl ascultă. Corpul este întotdeauna asociat percepţiei: perceputul dezvăluie, deopotrivă, caracterul irecuzabil al datului — caracter prin care obiectul estetic este natură — şi aerul de familiaritate prin care el este mai aproape de noi decît orice alt obiect.

Şi totuşi, obiectul estetic nu există numai pentru corp. În caz contrar, opera cea mai frumoasă va fi cea mai flatantă. E chiar un pericol pentru artă tentativa de a nu fi mai mult decît prilejul unei excitaţii oarecare sau al vreunei emoţii corporale: muzica ce ne antrenează, monumentul care ne copleşeşte, tabloul care flatează ochiul vorbesc prea excesiv corpului pentru a mai emoţiona spiritul. Am vorbit mai înainte de opere neizbutite prin exces de expresivitate: ele pot fi neizbutite — în fond e acelaşi lucru — şi prin exces de elocvenţă corporală. Într-adevăr, marile opere nu fac atîtea avansuri sau concesii corpului. Ele au, indiscutabil, o structură care le face „sensibile corpului", dar e necesar, de asemenea, să dispunem de o anumită experienţă în a o sesiza. Nu se în-

tîmplă întotdeauna — asupra acestui punct vom reveni — ca opera să fie sesizată de la primul contact. În fața obiectului estetic, corpul trebuie să fie echipat cu anumite deprinderi, cu o anumită capacitatea de discernămînt. Poate că aceste virtuți înscrise în el nu izvorăsc în întregime din el. Fără îndoială însă că, făcînd din corp instrumentul prezenței în lume și al unei cunoașteri prin care această lume are un sens, conferim deja corpului puteri pe care o perspectivă obiectivantă nu le-ar putea recunoaște corpului-obiect. Corpul poartă în sine spiritul, iar acesta, la rîndul său, acționează asupra corpului: corpul însuși se depășește, și vom înțelege mai bine care poate fi funcția sa în experiența estetică atunci cînd vom cunoaște dialectica al cărei sediu este, ca și puterea căreia îi este organ.

Dacă, deci, corpul ne pune în rezonanță cu obiectul estetic, dacă el aduce omagiu acestui obiect pînă la plăcerea pe care, uneori, o încearcă în prezența acestuia, faptul nu poate fi pus în seama primei sale reacții. Contactul corpului cu obiectele ordinare duce, mai întîi la acțiunea care le utilizează mai curînd decît la actul de contemplație care le consacră. Se cunoaște celebra formulă din *Materie și memorie:* „A recunoaște un obiect uzual constă, mai ales, în a ști să te servești de el". Evident, nu-i putem reproșa lui Bergson — care a presimțit rolul corpului în actualizarea imaginilor — ideea potrivit căreia, întrucît este material, corpul este materialist. Pradines a arătat cît se poate de clar că exemplele bergsoniene sînt alese din sfera obiectelor artificiale pentru care, într-adevăr, cunoașterea se reduce la practică, și el opune, cu deplină justificare, percepției scaunului sau furculiței percepția dezinteresată a unei flori, a cerului, a unui copac la orizont, într-un cuvînt, percepția obiectului estetic[1]. Corpul e, probabil, capabil de gratuitate. Trebuie să recunoaștem că, într-un anumit sens, percepția estetică merge împotriva naturii — și iată de ce, poate, ea ne

[1] *Traité de psychologie*, t. I, p. 192.

trimite la o vîrstă de aur. Şi dacă, adesea, percepţia estetică e neizbutită, aceasta se întîmplă întrucît corpul este în chip natural strîmtorat şi pentru că el cunoaşte pentru a acţiona, mai mult decît pentru a contempla. Rolul pe care corpul îl deţine în contemplaţia estetică — oricît de indispensabil ar fi — nu poate fi împlinit exclusiv prin el însuşi. Dacă, într-adevăr, corpul adoptă atitudinea estetică, faptul are loc în virtutea unei decizii pe care nu el o ia. Împrejurare suficientă pentru a înţelege că, pentru a se preta la experienţa de tip estetic, corpul trebuie educat şi că opera însăşi, dacă este făcută pentru corp, nu este făcută numai pentru el, că ea nu ezită, uneori, să-l deconcerteze.

Dar întrucît la primul contact al obiectului estetic cu corpul acesta e capabil să acceadă imediat la intimitatea obiectului, singura semnificaţie ce va fi descifrată este o semnificaţie pentru corp: ceea ce opera reprezintă — cel puţin în artele reprezentative — încă nu e cu adevărat cunoscut. A conferi corpului o putere elementară de comprehensiune înseamnă, cu siguranţă, a interzice distingerea sensibilului şi a sensului său, înseamnă a gîndi sensibilul ca un *stimulus* la care organul senzorial ar reacţiona potrivit unei legi naturale fără ca vreo semnificaţiei să-i fie ataşată. Sensibilul, de fapt, este sesizat ca sensibil. Prima mişcare a percepţiei constă în a înţelege un obiect care va fi un obiect real: acest vas, acest edificiu sau un obiect reprezentat: subiectul unui tablou, istoria povestită într-un roman. Intervenţia corpului nu este, însă, suficientă. Reflecţia asupra sensului — reflecţie care îi descoperă inepuizabilitatea — nu poate fi asumată de corp. E de la sine înţeles, deci, că nu e posibil să rămînem, exclusiv, în planul prezenţei.

II. REPREZENTARE ŞI IMAGINAŢIE

1. IMAGINAŢIA

Aşadar, percepţia nu poate fi considerată, în întregime, la nivelul pre-reflexivului. Se impune trecerea de la trăit la gîndit, de la prezenţă la reprezentare. Iar o atare trecere comportă o teorie. Evident, nu putem deduce numaidecît spiritul din corp. Vom putea însă, cel puţin, să constatăm şi să descriem permanenta oscilaţie — pentru care percepţia estetică ne va furniza cel mai bun exemplu — de la nereflectat la reflectat, de la trăit la perceput. Dar această încoronare şi această perpetuă renaştere a *cogito*-ului ne obligă, în orice caz, să evocăm un nou transcendental. În consideraţiile anterioare, transcendentalul desemna puterea de a fi *cu*, putere asumată de corp. În contextul de faţă, transcendentalul trebuie să fie puterea de a vedea — putere asumată de către imaginaţie — şi anume prin *eu*-l considerat ca lumină naturală: imaginea — care este ea însăşi un *metaxu* între prezenţa brută în care obiectul este resimţit şi gîndirea în care el devine idee — permite obiectului să apară, să fie, adică, prezent ca reprezentat. Într-un anumit fel, imaginaţia realizează legătura între spirit şi corp: dacă imaginaţia este puterea de a vedea sau de a gîndi *la*, ea se înrădăcinează în corp, aşa cum ne-a sugerat-o, dealtfel, examinarea schemelor. Evocînd, deci, un plan superior percepţiei, nu vom revoca planul

prezenței. Vom avea de văzut în acest sens că, într-adevăr, cunoașterea încă inconștient trăită în planul prezenței alimentează reprezentarea. Astfel în planurile superioare corpului, acesta nu e absent: reprezentarea moștenește ceea ce corpul a experimentat. Mai mult, corpul însuși pregătește reprezentarea: ca nucleu de indeterminări, corpul schițează prin el însuși mișcarea susceptibilă să ne îngăduie accesul la reprezentare. Evident, corpul ne pune mai degrabă în legătură cu obiectul, decît ne separă. Nu trebuie să credem însă că întreaga sa activitate constă în a poseda și consuma. Pradines a subliniat cu îndreptățire faptul că „o calitate fără exterioritate, așa cum au descris-o Berkeley și J. Müller, este imposibilă... O impresie nu poate acoperi o calitate, sau — ceea ce înseamnă același lucru — nu poate califica un obiect fără a-l pune *la distanță* în raport cu noi"[1]. Schema prin care obiectul poate deveni obiect pentru inteligență, poate fi pusă în seama corpului. Corpul nu mai răspunde obiectului, dar el mimează condițiile sub care obiectul poate fi gîndit și încadrat în lume. Și totuși, încununarea reprezentării nu poate fi sesizată fără să evocăm termenii caracteristici unui pentru-sine.

În primul rînd, e necesar să distingem — pentru a le putea apoi conjuga — aspectul propriu-zis transcendental și aspectul empiric al imaginației. Sub aspect transcendental, imaginația trebuie să fie posibilitatea unei priviri al cărei corelat este spectacolul: ceea ce presupune, deopotrivă, atît o mișcare de deschidere, cît și o mișcare de recul. E vorba de o mișcare de recul, mai întîi, întrucît totalitatea obiect-subiect trebuie să fie ruptă în așa fel încît mișcarea să fie împlinită, act prin care o conștiință se opune unui obiect. E vorba de o mișcare de deschidere, în al doilea rînd, întrucît această desprindere adîncește golul — care este *a priori*-ul sensibilității — în care obiectul va putea dobîndi o formă. Recul este o deschidere, mișcarea o lumină. Se pune însă întrebarea:

---

[1] *Traité de psychologie générale*, t. I, p. 414.

cum e posibilă desprinderea care creează reculul şi deschiderea? Aici intervine temporalitatea[1]. A te sustrage jocului, înseamnă a te refugia în trecut. Faptul e cît se poate de evident în plan psihologic, şi anume în ceea ce priveşte comportamentul atenţiei: a fi atent — tocmai pentru a oferi reprezentării toate şansele — înseamnă a te transporta în trecut în scopul de a sesiza obiectul în devenirea sa. A contempla, înseamnă a reveni în trecut pentru a surprinde viitorul. Particula *re*, de la *reprezentare* exprimă această interiorizare, în acelaşi fel în care particula *con*, de la *contemplare* exprimă posibilitatea unei survolări şi a unei simultaneităţi care reclamă în acest sens spaţiul. Aceasta pentru că spaţiul este contemporanul timpului[2]. El îl simbolizează imediat: deschiderea pe care o creează reculul defineşte spaţiul. Spaţiul este mediul în care altul poate să apară. Iată de ce orice aluzie la alteritate va recurge la metafore spaţiale. Temporalitatea nu constituie însă decît raportul de la sine la sine, raport constituiv unui *eu*, în timp ce aparenţa poate să apară datorită spaţiului: orice imagine apare pe fondul spaţiului. Cuprins în trecut contemplu ceea ce există în spaţiu şi dacă pot urma, pornind de aici, mişcarea timpului, dacă pot presimţi şi anticipa viitorul, aceasta este posibil tocmai pentru că spaţiul tăinuie într-un anume fel viitorul. Spaţiul este întotdeauna acolo, iar acest *întotdeauna* înscris în el compensează pe acel *nu mai* sau *nu încă* al temporalităţii. Iar dacă spaţiul este condiţia, sau, mai degrabă, caracterul oricărui re-

---

[1] Iată aici o problemă de metafizică: afinitatea pentru-sinelui şi a temporalităţii, cum arată Heidegger, e de aşa natură încît se poate pune întrebarea dacă temporalitatea este aceea care constituie pentru-sinele (dacă beneficiem de o durată pentru care noi sîntem mijlocul desfăşurării ei) sau dacă pentru-sinele este acela care se temporalizează (dacă apariţia unei conştiinţe face să apară timpul). Şi dacă orice conştiinţă este conştiinţă a timpului, nu trebuie să considerăm că timpul însuşi este conştiinţă?

[2] Am mai avut prilejul să subliniem sensul şi importanţa acestei solidarităţi.

prezentat ca dat, faptul atestă, de asemenea, că datul nu este niciodată decît aparență, că este întotdeauna imperfect dat și că întotdeauna rămîne un altundeva și un dincolo. Spațiul născut din mișcarea către trecut cheamă viitorul. Dealtfel, în dialectica spațiului și timpului se conturează dialectica obiectului și subiectului.

Încununarea reprezentării, așadar, se realizează în și prin această dialectică a spațiului și timpului. Potrivit lui Kant, și conform lui Heidegger, atribuim această încununare imaginației transcendentale. În ceea ce privește imaginația empirică, ea prelungește acest demers și convertește aparența în obiect. Transcendentalul — la rîndul său — prefigurează și face posibil empiricul: transcendentalul exprimă posibilitatea reprezentării, în timp ce empiricului îi incumbă posibilitatea pe care o deține cutare reprezentare de a fi semnificantă și de a se integra în reprezentarea unei lumi. Din punct de vedere transcendental, imaginația face să existe un dat; din punct de vedere empiric, ea face ca acest dat să aibă un sens întrucît acest dat este îmbogățit cu numeroase posibilități.

Care este însă sursa acestor posibilități, și în ce fel intervin ele sub speciile imaginii? Ceea ce imaginația aduce percepției, pentru a extinde și anima aparența, nu este creat *ex nihilo*. Imaginația hrănește reprezentarea prin cunoștințele anterior constituite în experiența trăită. Mai exact, imaginația deține un dublu rol: mobilizează cunoștințele și convertește experiența în ceva vizibil. În ceea ce privește primul punct, considerăm că ceea ce am subsumat termenului „cunoștință" trebuie pus în seama imaginației. Cunoștința este o stare virtuală a imaginii, stare al cărei corelat intențional este posibilul. Aceste cunoștințe sînt mobilizate de imaginație pentru a împlini reprezentarea. Ar trebui, în acest sens, să reluăm analizele lui Hume: imaginația e constituită din acele asociații care se propun ca indispensabil comentariu al impresiei prezente, asociații care ne îngăduie să gîndim o natură. Analiza lui Hume se

dovedește însă a fi falsă, dat fiind că ea a fost elaborată în perspectiva prejudecății senzualiste: în cadrul analizei lui Hume, asociațiile se prezintă ca un miracol mecanic, întrucît ele se produc între idei considerate ca reziduuri ale unor impresii exterioare unele altora; sinteza se operează prin obișnuință și, dacă ea este naturală în sensul că nu e premeditată sau organizată de către o activitate transcendentală, ea evidențiază, totuși, ceva artificial. De ajuns însă, pentru a ne împiedica să revenim la experiența prezenței unde sinteza, pasivă zice Husserl, este operată în mod natural prin corp. Aceasta vrea să însemne că, prin corpul nostru — chiar fără să cunoaștem încă obiectul — sîntem pe picior de egalitate cu acesta, contractînd cu el o familiaritate pe care nici o gîndire n-ar putea-o suplini și de care nici o cunoștință nu ne-ar putea dispensa. Revenim, prin aceasta, la Hume: conferim întreaga importanță obișnuinței, dar nu făcînd din aceasta un mijloc de a asocia în chip mecanic ideile, ci organul unei intimități, organul stăpînirii încă corporale a obiectului. Astfel, dacă imaginația mobilizează cunoștințele, aceasta în înțelesul că ea urmărește firul unei experiențe anterior trăite și acumulate de corp în planul prezenței.

Așadar, funcția esențială a imaginației constă în a converti experiența în ceva vizibil, în a o face să acceadă la reprezentare. Se poate însă foarte bine spune că experiența este aceea care ne face să gîndim *la ceva*, dar cu condiția ca accentul să nu cadă pe puterea de înlănțuire sugerată de acel «la ceva» — putere pe care trebuie să o conferim corpului — ci pe puterea de evocare sugerată de *a gîndi:* importantă este cu deosebire trecerea de la prezență la reprezentare. Imaginația este întotdeauna, atît în plan empiric, cît și în plan transcendental, forță de vizibilitate: imaginația transcendentală deschide cîmpul în care un dat poată să apară, imaginația empirică populează acest cîmp. Pentru că trebuie să înțelegem următorul fapt: cunoștințele alertate de către imaginație în scopul împlinirii aparenței nu sînt nici precepte și

nici concepte, ci aparţin unui stadiu anterior: ele sînt acolo în ipostaza că se pot anexa unei reprezentări. Caracteristic percepţiei este faptul că, în percepţie, aceste cunoştinţe nu sînt evocate în calitatea lor de cunoştinţe, şi anume în sensul unui supliment de informaţie care s-ar adăuga din afară perceputului, sau ca o glosă adăugată textului: ele sînt acolo ca sensul însuşi al obiectului perceput, date o dată cu el şi în el. Aceasta ar fi proximitatea cunoaşterii pe care, în ceea ce ne priveşte, o punem în seama imaginaţiei, întrucît cunoaşterea astfel integrată trebuie numită imagine. Ştim, de pildă, că zăpada e rece, pot, adică, actualiza amintirea experienţelor pe care le-am acumulat în legătură cu această răceală; privind însă zăpada, ea îmi apare rece fără a mai opera această actualizare. Ceea ce vrea să însemne, mai întîi, că frigul nu este cunoscut prin mijlocirea unei inferenţe care ar evoca cunoaşterea frigului şi că el nu mai este simţit, de exemplu, în felul în care culoarea albă este văzută. (Dealtfel, culoarea albă poate fi, în ea însăşi, văzută? Pictorii ne sfătuiesc să punem la îndoială acest lucru. S-ar putea arăta că însăşi culoarea nu poate fi percepută fără sprijinul imaginaţiei). Această prezenţă imediată, nonconceptuală şi totuşi non-sensibilă, este „imaginea" frigului care însoţeşte percepţia zăpezii şi o face elocventă: cunoaşterea este convertită într-o prezenţă abstractă şi totuşi reală a sensibilului ce se anunţă fără să se dezvăluie. Să notăm însă că această observaţie e valabilă şi pentru imaginile simbolice în care se rezolvă, uneori, comprehensiunea: această mare tumultuoasă şi fără frontiere care, în exemplul oferit de Sartre, este proletariatul, nu ne dă nici o comprehensiune veritabilă şi nici o percepţie obiectivă a obiectului desemnat. Comprehensiunea în imagine este o imagine de comprehensiune, tot aşa cum frigul zăpezii nepalpate sau aroma fripturii evocată de un om flămînd este imaginea unui sensibil care nu e încă simţit. În al doilea rînd, se poate observa că frigul poate fi anticipat numai întrucît a fost cunoscut: anticiparea este reminiscenţă, în timp ce amin-

tirea devine imagine. În sfîrșit, imaginea aderă la percepție pentru a constitui obiectul. Ea, imaginea, nu este un material în conștiință, ci un anumit mod al conștiinței de a se deschide obiectului și de a-l prefigura din fondul ei însăși, și anume în funcție de cunoștințele sale.

Lumea, prin urmare, nu ne este prezentă în carne și oase decît pentru că ea ne este în același timp prezentă implicit, în imagine. Dar dacă intenționăm să desfășurăm conținutul concret al acestor imagini, va trebui să facem apel la cunoștințele constitutive experienței noastre. Cu observația că, în planul percepției, aceste cunoștințe rămîn în stare latentă, în acest sens putîndu-se vorbi de intenții vide. Nu putem spune, așadar, că percepția este constituită din senzații cărora judecata le adaugă cunoștințe, întrucît cunoștința nu este cunoscută ca atare, ci se încarnează în obiecte sub forma imaginii, rămînînd astfel în stare latentă. Acesta ar fi concursul pe care imaginația îl aduce percepției. Există, desigur, un dat, prin care percepția nu este numai imaginație, dat care suscită și reglează imaginația. Dar acest dat nu e decît aparență, tocmai pentru că nu mai este trăit, ci contemplat. Iată pentru ce imaginația care, sub aspectul său transcendental, a permis ca datul să apară, trebuie încă — sub aspectul său empiric — să-i restituie, în planul însuși al reprezentării, ceva din densitatea și din căldura prezenței. Vom spune, în acest sens, nu că imaginarul este un cvasi-prezent, ci, mai degrabă, că imaginația furnizează o cvasi-prezență, echivalentul în termeni de reprezentare al semnificațiilor trăite. Imaginația face ca piatra monumentului să-mi apară cu duritatea, rezistența și răceala sa: și fără ca aceste calități să fie prezente altfel decît ca un halo în jurul a ceea ce văd, ele îmi îmbogățesc percepția fără a o incomoda sau altera.

Se verifică, astfel, unitatea imaginației transcendentale și a imaginației empirice și, de asemenea, faptul că cea de a doua nu poate fi pusă în lumină decît prin prima: imaginația transcendentală ne oferă posibilitatea de a vedea, în timp ce imagi-

naţia empirică exploatează cunoaşterea concretă care comentează percepţia. Să observăm însă că această unitate generează ambiguitatea imaginaţiei, ambiguitate care se dovedeşte a fi, în fond, ambiguitatea condiţiei umane. Într-adevăr, imaginaţia pare să releve două aspecte: ea este, în acelaşi timp, natură şi spirit; ţine de corp în măsura în care, empirică, ea reanimă cunoştinţele moştenite prin experienţa prezenţei; deschide reflecţia în măsura în care permite substituirea perceputului cu trăitul, act prin care ea rupe intimitatea prezenţei introducînd nu atît o absenţă, cît o distanţă în prezenţa care constituie reprezentarea, distanţă în funcţie de care obiectul este în faţa noastră, la distanţă de noi, susceptibil să fie privit şi supus judecăţii. Această ambiguitate poate fi exprimată în două feluri. Mai întîi, arătînd că ambele planuri — planul prezenţei din care ea izvorăşte, şi planul reprezentării pe care îl deschide — se găsesc în relaţii de reciprocitate şi de complementaritate. Într-adevăr, în măsura în care hrăneşte reprezentarea, experienţa prezenţei constituie un punct originar, o sursă pe care nu vom înceta s-o sondăm, cu întreaga cunoaştere şi, chiar, cu întreaga conştiinţă; iar reprezentarea, adică actul conversiunii nereflectatului, se stabileşte prin intermediul unei operaţiuni de spiritualizare a corporalului, operaţiune al cărui principiu e în imaginaţie. Dar şi invers: se poate observa o perpetuă corporalizare a spiritualului. Cunoştinţele noastre, de pildă, nu încetează să se transforme în obişnuinţe: matematicianul devine familiar cu algoritmii pentru a căror însuşire e necesară atîta luciditate, inginerul devine familiar cu maşina, compozitorul cu pianul etc. Nereflectatul se hrăneşte din reflectat. E vorba, aşadar, de o condiţie: cunoştinţele noastre devin pe deplin eficace sub condiţia convertirii lor în iscusinţă, întrucît nu vom lua contact cu obiectul dacă nu intrăm în complicitate cu el. În toate formele de activitate creatoare, corpul deţine o funcţie bine determinată. Şi atît timp cît corpul nu este angajat, vom fi făgăduiţi neputinţei, cum spune Eupalinos. Graţie

corpului, ne vom simți satisfăcuți în fața obiectului, fie acesta un obiect matematic sau un obiect ideal. Să precizăm însă că, într-adevăr, corpul dobîndește această înțelepciune numai întrucît e moștenitorul cunoștințelor noastre. El e capabil de acțiune numai dacă sîntem capabili să accedem la idee. În caz contrar, corpul riscă întotdeauna să-și piardă cumpătul și să nu înțeleagă, așa cum se întîmplă, de pildă, la o primă audiție muzicală sau la primul contact cu o limbă străină. Putem conchide, astfel, că experiența prezenței, departe de a fi originară, are un caracter secund. De fapt, se impune necesitatea de a nu privilegia un termen în favoarea celuilalt conferindu-i, de pildă, anterioritate. Dacă e vorba de o geneză, e vorba — așa cum a arătat Pradines — de o geneză reciprocă. Nu încetăm niciodată să oscilăm între un termen și altul, să confirmăm pe unul prin celălalt. Nu sîntem un spirit grefat pe un corp, sau un corp care s-ar prezenta ca o decădere a spiritului, ci sîntem veșnic un corp care devine spirit și un spirit care devine corp.

Sau, altfel spus: în interiorul reprezentării am plasat imaginația ca rădăcină a spațiului și timpului, termenii *a priori* ai unei apariții.Dar imaginația nu-și poate asuma această funcție, dacă nu este capabilă să opereze sinteza, deci, dacă nu e capabilă să se angajeze în orizontul spiritului. Privirea nu este privire decît cu condiția de a unifica, așa cum Imm. Kant a subliniat luînd exemplul cu casa. Apare acum cu totul limpede faptul că spațiul și timpul devin cîmpul în care se poate opera o sinteză; a deschide acest cîmp, înseamnă a constitui posibilitatea acestei sinteze. Dealtfel, spațiul și timpul nu pot fi reprezentate decît prin mijlocirea actului sintetic care reunește diversitatea. Ele nu se dovedesc a fi altceva decît această legătură întotdeauna posibilă de locuri sau de momente, obiecte pure ale unei sinteze pure. Ca urmare, imaginația nu poate arăta, decît cu condiția de a uni. Faptul apare și mai clar dacă operăm trecerea de la transcendental la empiric: ima-

ginația nu poate extinde spațiul datului dincolo de dat, decît cu condiția de a opera o unitate în jurul acestui dat. Să observăm însă că această unitate, această asociație, trebuie pusă în seama activității desfășurate de corp în planul trăitului. Aceasta înseamnă a spune că imaginația, ca putere de sinteză, poate fi pusă în beneficiul corpului și că, prin urmare, transcendentalul este, în egală măsură, corporal. Se poate spune, astfel, că imaginația este, deopotrivă, natură și spirit, și că ea poartă în sine antinomia condiției umane. Pentru că ea este natură, ne pune în rezonanță cu natura, și tocmai pentru că este spirit, putem gîndi și deci depăși natura. Dar nu putem rupe intimitatea noastră cu natura decît cu condiția să ne amintim de ea și să-i rămînem fideli. Ființa umană nu este naturantă, decît pentru că este naturată. Noi înșine trebuie să devenim obiect în prezență, așa cum obiectul devine spirit în reprezentare.

2. PERCEPȚIE ȘI IMAGINAȚIE

Se pare însă că evocînd imaginația ne-am jucat cu focul: rezultă oare, că trebuie să punem imaginația la rădăcina percepției? Două obiecții ne întîmpină în acest caz, și ambele ne îndrumă spre operațiunea de specificare a percepției propriu-zis estetice. Prima dintre aceste obiecții nu ne va reține prea insistent atenția. Ea constă în a spune că, subliniind funcția imaginației în percepție, nu facem decît să concepem percepția ca un spectacol, și că, în consecință, o cunoaștere astfel separată de *praxis* trebuie să sucombe într-o iluzie idealistă. Iar aceasta, pentru că imaginația ne apare mai mult ca un mod de a mima utilizarea obiectului și nu de a-l împlini; ea ne lasă întotdeauna sub amenințarea imaginarului. Să precizăm că, în ceea ce ne privește, ne asumăm această obiecție: insistînd asupra distincției prezență-reprezentare, am acceptat implicit ideea că percepția

este, mai întîi, contemplație, în mod particular percepția estetică: ea este mai curînd lux decît efort; efortul rămîne în seama artistului; contemplația estetică îl presupune, dar îl ignoră ca efort și se limitează la a înregistra rezultatele.

A doua obiecție izvorăște din ideea — dealtfel, pe larg dezvoltată de Sartre — potrivit căreia percepția și imaginația s-ar raporta ca două atitudini ireductibile ale conștiinței, atitudini care se exclud în mod necesar[1]. Această opțiune se explică prin faptul că, pentru Sartre, imaginația este întotdeauna empirică: ea face să apară un obiect, un obiect atît de convingător, în ciuda irealității sale, încît ne stăpînește, conștiința împotmolindu-se întotdeauna în el. Cu cît imaginația manifestă capacitatea pe care o deține conștiința, și anume aceea de a neantiza lumea, cu atît mai mult conștiința imaginantă va fi prinsă în joc. Imaginația nu poate nega propria sa negație. Numai printr-o conversiune subită — pentru care trezirea este cel mai bun exemplu — ea se poate sustrage încîntării spre a reveni la real. În aceeași situație se va afla gîndirea care, încredințîndu-se imaginii, riscă întotdeauna să se piardă. Sartre observa, dealtfel judicios, că reflecției îi e necesar un mare efort pentru a nu se lăsa prinsă în țesătura schemelor simbolice care se propun drept soluții, pentru a refuza să se închidă în imagine. Imaginația, prin urmare, nu e reductibilă la percepție, întrucît ea încîntă și captivează; imaginația se opune percepției așa cum magia se opune tehnicii. Percepția, în schimb, vizează realul și ne pune în prezența obiectului spațio-temporal. Și tot Sartre se declară de acord cu observația că puterea noastră de percepție este invers proporțională cu puterea de a vedea. Se va alătura însă lui Husserl în ceea ce privește creditul conferit intențiilor vide care completează și îmbogățesc aspectele vizibile ale obiectului. Iar dacă Sartre admite că aceste intenții pot amorsa imaginile care se vor dezvălui atunci cînd se vor explicita, el afirmă că atît timp

---

[1] Cf. *L'imagination*, p. 150; și *L'imaginaire*, p. 156.

cît rămîn vide, intenţiile vor avea un caracter eterogen în raport cu imaginile. Aceasta înseamnă însă a specula pe ideea plinului şi a golului. Se va spune că imaginea întregeşte intenţia. Dar o poate împlini evocînd irealul? Şi invers: intenţiile care intră în constituirea obiectului perceput sînt, într-adevăr, vide? Evident, nu percepem latura ascunsă a cubului, iar ideea pe care mi-o fac în legătură cu ea va fi diferită de percepţia pe care aş avea-o dacă aş răsturna cubul. Este însă limpede că faţeta nevăzută a cubului contează pentru noi, ea este acolo. Nu există aici o plenitudine? Şi dacă definim imaginaţia prin capacitatea ei de a întregi, nu trebuie invocată şi în acest caz? Un atare act îi este interzis lui Sartre, întrucît el a definit imaginarul ca ireal. Este însă limpede că, sub o atare interpretare, nu s-ar mai putea opera diferenţa dintre omul care visează şi omul care percepe, între o conştiinţă care întoarce spatele realului şi o conştiinţă care vizează realul. Să fie însă adevărat că imaginaţia culminează în vis?

Rezervînd termenului „imaginaţie", şi anume în chip exclusiv, puterea de a nega realul în favoarea irealului, ne vom găsi în situaţia de a nesocoti un alt mod de a nega realul, şi anume acela de a-l depăşi pentru a reveni asupra lui. Există un ireal care este un pre-real: este anticiparea constantă a realului, act în absenţa căruia, într-adevăr, realul n-ar fi niciodată pentru noi decît un spectacol fără adîncime şi durată. Sîntem în lume cu condiţia de a purta întotdeauna lumea în noi în scopul de a o afla în afara noastră. (Şi poate că în acest sens un Bergson numea lucrurile imagini, fiind îndreptăţit să spună că, la limită, percepţia noastră este mai mult în lucruri decît în noi: este în lucruri întrucît lucrurile sînt imagini, adică pentru că imaginea este în noi, pentru că termenul imagine ne trimite ineluctabil la noi înşine). A preforma realul, într-o aşteptare care-mi permite nu numai să nu fiu surprins şi să-l recunosc — aşa cum arăta Alain — ci încă de a adera la el — aceasta ni

se pare a fi funcţia esenţială a imaginaţiei. Prin raportare la ea, fascinaţia irealului — stare asupra căreia insistă Sartre — ar fi un soi de aberaţie în care irealul, încetînd să mai valoreze ca mijloc de atingere a realului, s-ar propune ca scop. Pentru că, în mod frecvent, realul este termenul pe care imaginaţia îl vizează şi îl comentează. Dar chiar atunci cînd imaginaţia vagabondează — dacă visez, de pildă, că zbor — puritatea avîntului meu, prospeţimea aerului şi ameţeala altitudinii sînt virtuţi ale lumii şi definesc încă realul care, deseori, este simţit cu atît mai mult cu cît este valorizat prin puterile imaginaţiei. Analizele lui Bachelard sînt, în acest sens, foarte convingătoare: copilul care visează să zboare, poetul care reanimă imaginile infantile sau onirice ale zborului nu pot fi suspectaţi de rea credinţă; ei descoperă un aspect al realului. Şi dacă munca rămîne — aşa cum au subliniat Hegel şi Marx — măsura supremă a realului, reveria poate inspira, la rîndul său, munca. Irealul nu este niciodată în întregime aberant, nu există ficţiune în care totul să fie fals; aventurile în ţara minunilor, voiajele pe care niciodată nu le voi putea face, peisajele prin care nu mă plimb decît cu ochii închişi — toate aceste stări sînt încă elemente ale realului, şi anume nu numai în sensul că ele constituie, pentru antropolog sau istoric, evenimente sau obiecte ale lumii culturale, ci mai ales în înţelesul că, pentru conştiinţa celui care le trăieşte ele sînt o probă a realului, un aspect — poate — de neuitat al lumii. Imaginarul ne instruieşte, poate, mai mult decît ne încîntă.

Neîndoielnic, se impune să nu eludăm avertismentele pe care, de la Lucreţiu la Alain, ni le propune perspectiva raţionalistă. Prin raportare la severa accepţie a realului — accepţie elaborată de ştiinţă şi confirmată la nivelul *praxis*-ului, şi pentru care întinderea carteziană ne oferă un prim model — imaginaţia rătăcitoare riscă întotdeauna să pară aberantă. E, prin urmare, importantă o energică separare a percepţiei de abaterile imaginaţiei; opoziţia percepţie — imaginaţie nu este

numai o chestiune de doctrină, ci şi una de înţelepciune. Dar intenţionăm, şi nu ascundem acest lucru, să reabilităm imaginaţia chiar pînă în excesele sale şi să-i asigurăm o virtute constituantă. Îl vom evoca, în acest sens, pe Alain pentru care imaginaţia, falsă ca tumult corporal, este oricum adevărată ca proiect uman; ea este, finalmente, afirmarea unei valori care nu e reală, dar care dă sens realului. E vorba însă de un sens care nu ne ajută să percepem, de un sens care nu completează imediat obiectul — punct în care Alain se separă de Bergson — ci de un sens care depăşeşte percepţia în perspectiva împlinirii omului. Dacă, de pildă, ne imaginăm un zeu, acest zeu este adevărat nu întrucît ar reprezenta sensul imediat al realului, ci sensul opţiunii mele prin care împlinesc umanitatea. Munca şi arta, de asemenea, sînt mai degrabă mijloace de a confirma, decît de a nega imaginaţia: munca şi arta dau consistenţă indivizibilului, ele fac omul generînd zeii. Dealtfel, dacă împotriva imaginaţiei trebuie angajată o luptă fără cruţare, aceasta nu se explică, oare, tocmai pentru că aceasta generează iluzia? Şi dacă ea generează iluzia nu este pentru că ea aderă strîns la real şi compune cu el un amestec greu separabil? Mai mult, vom fi deîndată de acord că există, poate, aici, o diferenţă fundamentală ca între *Einbildung* şi *Fantasie* între *imagination* şi *fancy*, între a *imagina* verb tranzitiv şi *a-şi imagina că* unde pronominalul marchează o intervenţie suspectă a subiectivităţii, sugerînd că imaginea nu mai este aici decît ecoul pasiunilor noastre sau al freamătului nostru interior şi unde substituirea lui *că* complementului direct subminează intenţionalitatea scopului imaginar discreditînd veracitatea acesteia. Imaginaţia ar avea deci două faţete, frecventele sale rătăciri fiind preţul răscumpărării libertăţii sale, iar noi vom merge orbeşte sau în mod pasiv la ireal tocmai pentru că avem puterea de a merge la real adică pentru că realul ni se propune cu condiţia să-l anticipăm întrucîtva. Sau, mai mult, există o imaginaţie care irealizează şi o imaginaţie care realizează, care conferă realului

ponderea sa, asigurîndu-ne de prezența ascunsului și a îndepărtatului. Imaginația care irealizează este o imaginație care dă dovadă de zel și realizează cu orice chip, fără socoteală, inventînd o lume inedită pe care experiența o va dezminți.

Oricare ar fi aspectul imaginației, ea rămîne întotdeauna legată de percepție. Tocmai prin această indestructibilă legătură capcanele ei sînt periculoase. Și dacă percepția ni se propune ca un efort întotdeauna reînnoit pentru a învinge seducția imaginilor, faptul se explică prin aceea că imaginile sînt primele, ca și prin împrejurarea că noi ne îndreptăm spre real prin ireal. Aceasta pentru că imaginația nu încetează să extindă cîmpul care îi este oferit de real, nu încetează să-i confere profunzime spațială și temporală. În acest fel, aparența capătă densitate și consistență, realul devine o lume și se integrează unei totalități inepuizabile. Imaginația este elementul natural al lumii. În timp ce intelectul gîndește natura, imaginația deschide o lume. În ultimă instanță, imaginația se îndreaptă spre real. Irealizarea nu este decît una din funcțiile sale, deci o funcție parțială. Sartre extinde, de fapt, partea asupra întregului. A imagina înseamnă, mai întîi, a deschide un orizont al posibilităților, posibilități care, dealtminteri, nu ajung întotdeauna să se realizeze în imagini. Imaginația — observam mai înainte — se distinge de percepție, dar așa cum se disting posibilul și datul, iar nu realul și irealul: imaginația nu produce — dacă nu, cel puțin, posibilitățile unui dat — ci reproduce; ea nu furnizează conținutul ca realitate percepută, ci face ca ceva să apară. Corelatul său e posibilul, și iată, cu siguranță, rațiunea în virtutea căreia ea se aprinde și se ambalează în porniri spontane: în orizontul posibilului, totul este posibil. Dar atunci cînd imaginația funcționează normal, și mai ales atunci cînd ea operează în plan estetic, posibilul constituie un pre-real: iată prin ce anume imaginația nu încetează să se îndrepte întru întîmpinarea realului,

prin ce anume ea nu încetează să depășească datul spre sensul acestuia[1].

3. IMAGINAȚIA ÎN PERCEPȚIA ESTETICĂ

Dar dacă imaginația este indispensabilă, deopotrivă, încoronării și bogăției percepției, rolul său este mai puțin important în percepția estetică. În cîmpul percepției estetice ea își asumă, de asemenea, funcția pe care am convenit s-o numim transcendentală: obiectul estetic, mai ales acest obiect, trebuie perceput la distanță de obiect, și nu pur și simplu trăit în proximitatea prezenței. Distincția pe care Pradines o face între „simțul de la distanță" și „simțul de contact" ar putea fi din nou evocată în acest context: se știe că nu există artă, și anume în sensul consacrat al termenului, pentru simțul tactil, pentru gust sau pentru miros. Iar dacă se invocă arta parfumurilor sau arta culinară, aceasta în înțelesul că arta este aici tehnică. Dar distincția la care ne referim nu-și dobîndește întreaga sa semnificație decît dacă facem să intervină o putere de recul ce nu aparține simțurilor comune ca atare, puterea pe care am atribuit-o imaginației; poate că distanța, deopotrivă spațială și temporală, trebuie să fie mai întîi proiectată de către un pentru-sine pentru ca ochiul și urechea să o ilustreze și să înceteze ele însele să amestece subiectul cu obiectul. Este evident, în orice caz, că obiectul estetic, mai mult decît orice alt obiect, trebuie să devină, pentru noi, un spectacol: întregul nostru comportament pune în lumină o atare situație, și anume pînă la emoția auditorului la concert. Aici apare cu stăruință natura ambivalentă a imaginației care este în corp și mai mult decît corp. Dealtfel, corpul însuși mimează această detașare: schemele care organizează obiectul și care invită corpul să se asocieze obiectului, sînt, în același timp, mijloacele

[1] Aici se prefigurează trecerea, pe care o vom trata în cele ce urmează, de la imaginație la intelect: intelectul gîndește necesarul, adică posibilul cel mai real.

prin intermediul cărora corpul își crează un cîmp de manevră în jurul lui: a măsura, a număra, a califica timpul ordonînd spațiul — toate aceste activități suscitate de obiectul estetic și trăite de corp ne pun în rezonanță și, în același timp, ne distanțează de el, conferindu-ne, astfel, o anumită manieră de a-l stăpîni.

Acesta pare a fi paradoxul percepției estetice la toate nivelele sale: sîntem aici, deopotrivă, *Zuschauer* și *Mitspieler*, în termenii lui Müller-Freienfels[1]. Contemplăm și participăm, dar această participare — care, dealtminteri, va fi mai bine înțeleasă în planul sentimentului — nu este niciodată totală. Atitudinea spectatorului la teatru este, într-un anume fel, intermediară între acelea pe care le adoptă, la serviciul religios, credinciosul și necredinciosul: pentru primul, fiecare gest al oficiantului are o semnificație care-l emoționează și-l angajează; al doilea asistă la o gesticulație derizorie. Spectatorul trebuie să fie îndeajuns de interesat în spectacol, dar nu atît încît să poată fi înșelat: destul pentru a simpatiza cu personajele, dar nu într-atît încît să se identifice cu ele; destul pentru a fi captivat de acțiune, dar nu în măsura care l-ar determina să intervină ca și cum ar fi reală. Pretutindeni, așadar, percepția estetică solicită o anumită detașare al cărei organ poate fi senzorialitatea, dar al cărei principiu este, fără îndoială, în imaginația înțeleasă ca putere transcendentală de construcție a distanțelor.

Dimpotrivă, se pare că imaginația empirică — tipul de imaginație care completează și animă percepția ordinară — este, la nivelul percepției estetice, mai degrabă reprimată decît suscitată. Împrejurarea se explică prin aceea că spectacolul propriu obiectului estetic își este sieși suficient și nu are nevoie să fie întărit; imaginația poate suscita percepția, dar nu are misiunea de a o îmbogăți. Mai întîi, într-adevăr, sensul obiectului este-

---

[1] *Psychologie der Kunst*, p. 66. Müller-Freienfels preia distincția pe care Groos a făcut-o între *Zufühlung* și *Einfühlung*.

tic provine, în primul rînd, din ceea ce el reprezintă, adică dintr-un ireal care, considerat ca atare, nu resimte nevoia comentariului imaginației[1]. Obiectul cunoscut în planul percepției ordinare este un obiect prezent și real și, ca atare, el va solicita acțiunea; imaginația, la rîndul său, indică liniile posibile ale acțiunii sau pasiunii noastre, linii care desfășoară și confirmă semnificația obiectului. Dimpotrivă, obiectul reprezentat de obiectul estetic este în chip exclusiv un obiect reprezentat, deci, inofensiv; un atare obiect nu există decît grație aparenței care, ea însăși la rîndul ei, nu există decît pentru a-l semnifica. În percepția uzuală, pe de altă parte, a înțelege obiectul înseamnă a-l integra lumii obiectelor exterioare în planul căreia se desfășoară acțiunea: a percepe lampa de pe birou, înseamnă a o sesiza ca posibilitate de a lumina pagina pe care scriu și de a lăsa zidul în umbră. Dimpotrivă, obiectul reprezentat prin artă nu trimite la nimic exterior: el nu este într-o lume, ci constituie o lume, o lume care-i este interioară. Dacă obiectul estetic considerat ca lucru este, evident, în lume — cutare tablou expus în cutare galerie, cutare piesă jucată în cutare teatru — se știe însă că el tinde să se separe de această lume pentru a se constitui ca o insulă. Iar faptul că acest obiect tinde să se izoleze se explică prin aceea că el închide în sine o altă lume. (Există aici, de fapt, o contaminare reciprocă: obiectul reprezentat, ireal, ține de real prin aparența sa; lucrul estetic, real, este irealizat pentru că el se propune ca mijloc al unei reprezentări). Imaginația, prin urmare, se ordonează în perspectiva sesizării acestei lumi, și nu în perspectiva stăpînirii lumii reale.

---

[1] Iată pentru ce am considerat, opunîndu-ne lui Sartre, că ar fi vorba de ireal și nu de imaginar. Și ni se pare că imaginația este mai puțin radical străină percepției, — fapt pe care Sartre nu-l acreditează. Aceasta nu înseamnă însă că obiectul estetic, în calitatea sa de obiect perceput, poate fi imaginar. Considerăm, dimpotrivă, că imaginația, cel puțin sub aspect empiric, nu deține un rol preponderent în percepția estetică.

În al doilea rînd, departe de a resimți nevoia încălcării datului, imaginația trebuie să revină și să se amortizeze în el, întrucît obiectul reprezentat apare nu atît prin depășire, cît, mai ales, prin aprofundarea datului. Aceasta pentru că aparența este aparență de sine; în aparență, într-adevăr, trebuie căutat sensul, fapt care-i conferă o necesitate internă și prin care ea este imediat inteligibilă. Altfel spus, obiectul reprezentat se citește direct asupra aparenței, aparența spune totul. Singurul comentariu pe care imaginația îl poate construi în jurul aparenței este un comentariu literal: a imagina, în acest caz, înseamnă numai a percepe mai bine aparența și nu a anticipa percepția unui alt lucru. Imaginația este întotdeauna posibilitatea de a vedea, dar de a vedea sensul numai în aparență și nu în afara ei.

Aceste două rațiuni, ambele derivate din împrejurarea că obiectul estetic este reprezentarea a ceva, conspiră în sensul interzicerii caracterului întreprinzător al imaginației. E de la sine înțeles că imaginația animă aparența pînă în punctul în care obiectul reprezentat capătă consistență; liniile tabloului trebuie să se organizeze în desene, cuvintele romanului în povestire, salturile dansatorului în suită coregrafică; constituirea acestor totalități semnificative solicită, de bună seamă, imaginația. (Trebuie să admitem, o dată cu Imm. Kant, că nici o totalitate nu poate fi sesizată decît prin mișcarea conștiinței care cuprinde și luminează o porțiune a spațiului și timpului și că schema obiectului reprezentat, astfel determinată, este opera imaginației). Dar dacă imaginația intervine aici ca în orice percepție, și anume pentru a da consistență obiectului reprezentat, ea rămîne discretă, nu trezește, adică, imagini susceptibile să incomodeze percepția sub pretextul îmbogățirii sensului acesteia; ea nu ajunge în orizontul imaginarului. Dar imaginația nu va căuta, mai ales, să extindă cîmpul semnificațiilor pînă la punctul în care să țesă o lume care să trimită de la un obiect la altul. Dacă există o lume a operei, repetăm,

aceasta există în comprehensiune şi nu în extensiune.

Să verificăm această observaţie luînd ca exemplu pictura. A percepe, de pildă, norul ca semnificant, înseamnă a sesiza eventualitatea ploii, o ploaie pe care o vom suporta cu toate consecinţele. Pe pînza pictorului, însă, un cer încărcat nu anunţă ploaia, ci exclusiv pe sine însuşi. Norul nu este decît un obiect reprezentat. Evident, un nor — fictiv chiar — este întotdeauna crainicul unei ploi ca însăşi fictivă; ştiu acest lucru, dar această cunoaştere rămîne în umbră. Dar dacă aplicăm această cunoaştere şi începem a explicita imaginea, dacă inventăm, deci, ploaia, vom pierde din vedere obiectul estetic. Acelaşi lucru se poate întîmpla şi în cazul muzicii: dacă, ascultînd muzica, mă las purtat de vis, dacă, ascultînd poemele simfonice ale lui Debussy, evoc valurile mării, nu vom înţelege din muzică decît — aşa cum observă E. Souriau — ceea ce înţeleg cei ce n-o înţeleg. Iată de ce nu vom putea vorbi, asemeni lui Sartre, de „obiectul estetic Carol al VIII-lea"[1]. Carol al VIII-lea nu este un obiect estetic; acest nume trebuie rezervat tabloului, adică ansamblului de aparenţe care semnifică pe Carol al VIII-lea, dar în aşa fel încît Carol al VIII-lea să fie inseparabil de ele, ca el să fie pentru acest ansamblu de aparenţe mijlocul de a fi ceea ce ele sînt, mijlocul de a realiza fiinţa lor de aparenţe semnificante. Şi invers: nu vom înţelege tabloul dacă vom decide să nu-l mai considerăm ca reprezentînd pe cineva, dacă-i vom amputa sensul considerîndu-l ca un lucru care nu are decît semnificaţia unui lucru. Putem spune însă, în acest caz, că adoptăm o atitudine perceptivă prin opoziţie cu o atitudine imaginantă? Răspunsul nu poate fi decît negativ, întrucît petele de culoare nu le mai percepem sub exigenţa culorii şi nici liniile ca desen; nu percepem decît un haos: aceasta înseamnă încă a percepe, dar nu va fi vorba de perceperea unui ta-

[1] *L'imaginaire*, p. 236.

blou. De îndată ce percepem tabloul ca atare, subiectul acestuia trebuie să ne apară. Dacă, dimpotrivă, imaginăm renunțînd să percepem, obiectul estetic dispare. Imaginația poate fi invocată aici numai întrucît ea conlucrează cu percepția, și nu ca un corelat al unei conștiințe imaginante care ar cere, odată cu demisia percepției, — abandonarea obiectului estetic. Dacă, de pildă, privesc portretul lui Carol al VIII-lea și-l smulg istoriei, mă îndepărtez de operă; nu fac altceva decît să tratez tabloul ca pe o fotografie a cărei misiune constă în a servi imaginației drept *analogon* suscitînd prezența unui absent. E posibil, dealtminteri, ca pictorul să nu fi vrut să facă altceva, ca acesta să fie serviciul care i-a fost cerut, solicitîndu-i-se asemănarea ca garanție suplimentară. Dar dacă pictorul este un artist, el face altceva, și cu atît mai rău pentru clientul care nu e scopul operei, ci ocazia sa. Portretul este adevărat într-un alt înțeles: e vorba de adevărul unei creații, nu de adevărul unei reproduceri. Fotografia însăși — dacă e operă de artă, așa cum se întîmplă uneori — încetează să mai trimită în chip explicit la un model și să alerteze în acest sens imaginația; dacă fotografia e operă de artă, ea comportă destulă realitate și sens, dar în ea însăși; în acest caz, ea nu mai face apel la un ceva exterior ei. Evident, fotografia — ca și portretul — rămîne întotdeauna fotografia a ceva, așa cum norul este întotdeauna încărcat de ploaie; dar e suficient ca subiectul ei să fie considerat în aparența sa, și anume fără ca imaginația să resimtă nevoia explicitării lui; subiectul ei nu este acolo decît ca sens al aparenței: pentru noi nu există nimic în afară de aceasta, cel puțin cîtă vreme percepem estetic.

Imediatitatea contemplației dezvăluie, mai cu seamă în acest caz, faptul că activitatea constitutivă a obiectului reprezentat este redusă la minimum. Nu același lucru se întîmplă în artele spațiului și ale timpului, atunci cînd privirea care se fixează asupra operei trebuie să rețină un trecut și să anticipeze un viitor. Dar să le considerăm pe rînd. Obiectele, sculptural sau arhitectu-

ral — obiecte care se desfăşoară în cele trei dimensiuni spaţiale — par să solicite imaginaţia pentru a aprofunda spaţiul în scopul sesizării obiectului în plenitudinea sa. Un templu sau o statuie nu le percepem, oare, în maniera în care percepem o casă sau un zar, adică resuscitînd prin imaginaţie experienţa prezenţei? Fără îndoială, şi totuşi, în cazul respectiv, imaginaţia este ţinută în frîu. Mai întîi, într-adevăr, nu utilizez un monument aşa cum utilizez o casă; nu-l locuiesc şi nu pătrund în el pentru a-mi găsi biroul sau patul; palatul în care locuieşte prinţul nu este un palat pentru prinţ; credinciosul care intră în catedrală pentru a participa la cult nu se află în catedrală; el este sensibil, fără îndoială — şi poate în ciuda sa — la solemnitatea edificiului, la puterea stîlpilor, la înălţimea bolţilor, la profunzimea ecourilor care se rostogolesc sub aceste bolţi; totul îl îndeamnă la pietate şi, asemeni lui Stendhal, nu-şi poate interzice să fie un moment credincios. Dar acest lucru se produce în momentul cînd încetează să mai fie spectator şi devine actor; catedrala l-a absorbit în universul ei, l-a prins în capcana pe care i-a întins-o prin portalul larg deschis, prin magistralele pe care ea le deschide, prin procesiune; el nu se mai află în faţa obiectului estetic, ci este el însuşi, prin puterea participării, obiect estetic, elementul unei ceremonii căreia monumentul îi dă formă. De observat însă că, dacă ceremonia este pentru cel care participă un puternic mijloc de disciplină sau de exaltare — ea nu este obiect estetic decît pentru spectatorul care nu participă la ea. Alain spunea că, dimpotrivă, chiar spectatorul ia parte la ceremonie: în ceremonie fiecare este, deopotrivă, actor şi spectator într-o admirabilă reciprocitate în care se schimbă un limbaj absolut. Numai că obiectul estetic acuză un spectator pur, un spectator care nu crede sau care nu crede decît ochilor săi. Acest spectator nu utilizează monumentul. Şi dacă pătrunde în el, nu o face pentru a-şi angaja viitorul într-o întreprindere oarecare, ci pentru a vedea. Vizita sa va

fi o suită de prezenturi discontinui, ori de cîte ori privirea sa se fixează şi izolează o perspectivă din totalitatea obiectului. Pentru această explorare nu există un viitor imaginabil, nu numai pentru că fiecare privire descoperă un spectacol nou, ci mai ales pentru că fiecare îşi este sieşi suficientă; nici una nu este legată de altele prin continuitatea unei acţiuni.

Se va spune însă că aceste diverse priviri nu se pot distinge decît dacă monumentul este în întregime dat fiecăreia dintre ele şi, în consecinţă, dacă imaginaţia intervine pentru a le suplini limitele, să cheme sau să anticipeze prezenţele laterale sau ascunse — ceea ce, de fapt, ne trimite la percepţia ordinară. Evident, nu e deloc sigur că percepţia estetică ne dezvăluie obiectul în plenitudinea sa materială. Şi cu siguranţă că percepem catedrala ca pe un edificiu real, edificiu pe care nu-l vom putea confunda cu un *trompe-l'oeil* sau cu un decor de teatru. Dar pentru a sesiza obiectul estetic ca atare e încă necesar — am mai subliniat acest lucru — ca el să ne apară ca figurînd un obiect reprezentat; aici acest obiect reprezentat este ideea catedralei, idee care se dezvăluie prin mijlocirea aparenţei catedralei: reprezentantul şi reprezentatul se confundă în mod obiectiv, pentru că ea, catedrala, nu are alt subiect decît ea însăşi; subiectiv însă, cei doi termeni se pot distinge: primul solicită o explorare infinită pe care imaginaţia o împlineşte în felul ei; în timp ce al doilea este sesizat ca un dat imediat fiecărei percepţii. Ca obiect total, monumentul are vocaţia de a fi monument, monumentul care există în fiecare din părţile sau aspectele sale, ceea ce permite ca el să fie reprezentat în fiecare privire. Iată de ce percepţia estetică a obiectului arhitectural — chiar dacă ea ţine seama de caracterul debordant al acestui obiect — se opreşte asupra aspectului dat. La limită, s-ar putea spune că ea percepe ceea ce înregistrează placa fotografică, o imagine plată corelat al unei priviri pure, pur spectacol pentru un spectator pur. Această imagine este imaginea pe care monumentul are a o

spune și iată pentru ce el este făcut așa cum romanul este scris pentru a povesti o istorie sau baletul dansat pentru a povesti o mișcare; ea este adevărul monumentului, iar monumentul nu este nimic altceva decît posibilitatea acestei imagini înscrise în piatră. Dacă nu, va trebui spus — așa cum ar spune Sartre — că monumentul este imaginar; vom refuza însă o atare ipoteză, considerînd că monumentul — ca semnificație — este în întregime prezent în fiecare percepție și că, în acest mod, fiecare percepție își este sieși suficientă.

În ceea ce privește artele temporale, trebuie observat că acestea solicită o energică activitate constituantă în sensul ordonării timpului, operațiune de natură să confere consistență obiectelor reprezentate. Dacă monumentul poate fi cuprins dintr-o singură privire, o sonată sau un roman nu se dezvăluie decît succesiv; în acest caz, contemplația are în mod necesar un trecut și un viitor. Astfel, lectura unei opere literare mă transportă într-o anumită lume, o lume în care, de pildă, acționează eroii lui Balzac și pe care autorul o descrie pe larg mai înainte de a începe povestirea. Ca și mediul în care se mișcă și acționează, eroul trebuie să-mi fie, de asemenea, prezentat; el nu poate fi redus la comportamentul schițat într-un moment dat al povestirii; în realitate, acest comportament rămîne actul unui om care-și are o istorie a sa, proiecte, un caracter și un destin de împlinit într-un anumit mediu; într-un cuvînt, comportamentul eroului este și trebuie considerat ca o totalitate semnificantă. Adineauri, în fața tabloului, era suficient să știu — pentru a mă achita față de demonul curiozității — că acesta e Carol al VIII-lea. Nu trebuie să credem însă că, întrucît portretul lui este acolo și ocupă imperios primul plan, ne aflăm în fața lui Carol al VIII-lea însuși; acesta trebuie să rămînă în umbră, ca posibilitate ne — actualizată care obsedează percepția; el nu e acolo decît grație culorilor; în raport cu acestea, Carol al VIII-lea este în mod indivizibil un mijloc și un scop; el nu trimite cîtuși de puțin la lumea istorică, chiar dacă face aluzie la aceasta;

adevărul său e pe pînză; el nu are decît existența vagă a unui obiect reprezentat, și nu existența inepuizabilă a unui obiect real pe care imaginația îl încarcă, îl împovărează cu nenumărate posibilități. Dar pentru ca același Carol al VIII-lea să fie erou de roman, va trebui să am o mai amplă informație asupra lui, care să-mi fie prezentă ori de cîte ori el se află în scenă, tot așa cum trebuie să-mi fie prezentă lumea în care evoluează. Și trebuie spus că imaginația își asumă această prezență ca și în cazul percepției vizuale.

Este însă extrem de important să remarcăm două lucruri: în primul rînd, discreția acestei prezențe; lectura pe care o efectuez nu va fi stopată de imaginile plictisitoare, inoportune; semnificația rămîne în stadiul de posibilitate, exact ca într-o conversație în care răspundem fără a avea răgazul să reflectăm asupra cuvintelor, să ne deschidem experiențelor sugerate de acestea și să invocăm imaginile în ajutorul constituirii sensului. Obiectul reprezentat nu este, aici, în mod veritabil imaginat, dar nici chiar atît de simplu de înțeles. Jean-Paul Sartre exprimă acest lucru observînd că rare sînt cazurile cînd, la lectura unui roman, imaginăm: „Cititorul se pregătește să descopere o întreagă lume, o lume care nu e a percepției, dar nici a imaginilor mentale". În ceea ce ne privește vom spune că această lume — care, pentru Sartre, e corelatul unei cunoașteri imaginante — presupune imagini integrate percepției, și anume imagini încă virtuale și nedesfășurate pentru ele însele. Dar ce înseamnă, aici, a imagina? E vorba de memoria implicită care reține trecutul, dar fără a-l impune realizîndu-l, de acest plan care îngăduie o înțelegere prin jumătăți de cuvînt și fără a fi nevoie de anticiparea viitorului; pentru obiectul reprezentat nu există viitor, evident, în afară de viitorul înțelegerii sale. Aceeași observație poate fi făcută și în cazul muzicii: nu înțelegem și nu gustăm cutare frază, decît dacă contextul îi este imanent. Toate artele a căror percepție este succesivă solicită concursul acestei imagi-

naţii care este memoria. Trebuie să reamintim însă că timpul operei nu e timpul comun pe care imaginaţia îl însufleţeşte prin amintirile sau prin proiectele noastre. Acest timp, chiar dacă va trebui să fie logic ordonat, nu este pe deplin real şi nu interferează cu timpul nostru: timpul lecturii sau al audiţiei este un timp prelevat dintr-un timp mai vast din care se exclude; cînd citesc, pentru mine nu există decît timpul operei; timpul obiectiv dispare o dată cu lumea obiectivă: sînt al operei. Or, timpul ei nu solicită imaginaţia şi intelectul aşa cum o va face timpul acţiunii mele în lume. Acest timp este, abia dacă-l putem numi, durată: el ne apare ca un prezent, prezentul contemplaţiei, cu diferenţa că nu stă în putinţa noastră să-l rupem. Dacă el are un viitor, e vorba de un viitor care-i este propriu, un viitor fără contingenţe, riguros imanent prezentului său, asemeni desfăşurării unui sens pentru care cronologia nu-i este decît ilustraţie logică; cu cît mai compact va fi nucleul operei, pe atît de imperioasă va fi unitatea sa. Propriul meu viitor, proiectele şi speranţele mele, acest plan de realitate care ar putea alerta imaginaţia şi depăşi frontierele operei, nu intră în discuţie, nu au nimic a face cu ea. Dacă imaginaţia transportă conţinutul operei în universul şi în timpul comun — în loc să rămînă fidelă lumii şi timpului proprii operei — vom trăda obiectul estetic. Trecutul care, aici, vine să dea sens prezentului nu este inventat sau căutat în straturile experienţei noastre, ci este dat imediat în operă. În loc să anticipeze, imaginaţia nu face altceva decît să urmeze firul textului, fără să se rătăcească în căutarea semnificaţiilor exterioare. Aparenţa — textul — spune totul. Opera va fi reuşită întrucît menţine imaginaţia în limitele sale, întrucît descurajează orice comentariu sau nu-l provoacă decît pentru a-i arăta neputinţa, întrucît, într-un cuvînt, ea îşi este sieşi propria sa lume. Hotărît, opera poate deschide un foarte larg cîmp reflecţiei, aşa cum, de pildă, se poate constata din lectura glosel or pe care Alain le-a scris pentru *La jeune Parque*. Dar, în afară de faptul că nu imaginaţia

este aici în joc, ar trebui poate spus că opera nu mai este tratată ca obiect estetic. În orice caz, opera de artă veritabilă ne scutește de eforturile imaginației întrucît e suficient — pentru a o înțelege și urma — s-o prezentăm spiritului și simțurilor, fără să mai fie necesar s-o completăm, așa cum completăm, de pildă, o percepție obscură sau ambiguă.

În legătură cu aceste observații se pot ivi, de bună seamă, obiecții. Un tablou, se va spune, poate fi obscur. Fie, dar în acest caz nu e vorba de a-l descifra, adică de a căuta în el reprezentarea exactă a unui obiect așa cum căutăm să descifrăm o ghicitoare; nu vom avea de redresat sau de interpretat aparențele care ne sînt oferite, cu atît mai mult cu cît în spatele frunzelor de acant nu ne propunem să căutăm anghinare, așa cum în desenele stilizate ale olarilor elamiți nu ne propunem să căutăm antilopa: nu avem de perceput decît ceea ce percepem. Dacă Cézanne pune sticla de-a lungul, nu ne vom propune să-i dăm altă poziție; dacă Renoir face în așa fel ca podoaba capilară a unei femei „să treacă" pe fondul tabloului pînă în punctul în care frontierele devin indiscernabile, nu ne vom propune să-i subliniem contururile ca și cum am avea de executat un portret. Jena pe care un anumit public o resimte în fața deformărilor, a formelor eliptice sau în fața abstracțiilor proprii anumitor opere picturale sau sculpturale se explică prin aceea că un atare public aderă la prejudecata asemănării concepută ca normă exclusivă a adevărului estetic. Iar această prejudecată însăși își are originea în faptul că imaginația pretinde să se exerseze după bunul său plac: dar dacă ea poate s-o facă în fața unui obiect asemănător cu ceva și care invită întotdeauna la o oarecare acțiune, ea va fi deconcertată în fața unui obiect inedit care nu seamănă cu nimic. Este însă important de subliniat împrejurarea că în pictura care nu se vrea numai decorativă, noi vom putea recunoaște și numi obiectul reprezentat. Misiunea imaginației va fi, în acest caz, aceea de a sesiza acest obiect în aparență, dar fără să i se

substituie un obiect imaginar mai adevărat, singurul adevărat, căruia imaginaţia îi va fi *analogon*. O siluetă într-o acuarelă de Dufy, o schiţă într-o gravură de Rembrandt, nu le vom oferi ca hrană imaginaţiei, asemeni unui crochiu într-un tratat de gimnastică spre exemplu; în acest din urmă caz nu este vorba decît de semnale utilizabile iar nu respectabile; obiectul estetic este respectabil exact în măsura în care nu este un pretext spre a imagina.

O altă obiecţie ar fi aceea dacă opera înseşi nu ne invită, oare, prin sine, să o completăm atunci cînd comportă goluri voluntare, aşa cum pe bună dreptate arăta C. E. Magny pentru cazurile romanului şi filmului şi la fel cum foarte bine se poate evidenţia acelaşi lucru pentru teatru, unde antractele permit autorului să dispună după cum doreşte de spaţiu şi de timp; la fel, în cazul muzicii — unde o ureche exersată descoperă rupturi în anumite modulaţii abrupte — ca şi în pictură.

În legătură cu această obiecţie se pot face mai multe observaţii. Este îndeobşte cunoscut, mai întîi, faptul că orice artă cere sacrificii; exemplul picturii este, în acest sens, cel mai elocvent. De ce? Arta merge la esenţial, ea nu se poate pierde în detalii. Artistul vrea să spună esenţialul: or, tocmai din această perspectivă detaliul va fi judecat şi exclus (ceea ce pentru unul este detaliu, pentru un altul poate fi esenţial: detaliul infinit al creaţiei, iată, cu siguranţă, esenţialul pentru Van Eyck). Dar aceste sacrificii nu ne impun nici un sacrificiu, pentru că ceea ce este eliminat nu ne este de nici un ajutor. Artistul nu poate regreta aceste sacrificii decît dacă el pretinde să facă din artă procesul-verbal al realităţii, ca şi cum valoarea portretului s-ar măsura în funcţie de fidelitatea cu care artistul reproduce ridurile feţei. Dacă artistul sacrifică, el nu sacrifică realul, ci elementele care-i incomodează viziunea, tot ceea ce alterează puritatea creaţiei sale. La rîndul nostru îi vom trăda creaţia, dacă nu acceptăm această asceză şi dacă privirea noastră

reintroduce în operă impurităţile de care s-a debarasat.

În artele recitative, de asemenea, apar anumite spaţii albe care ne solicită în sensul restabilirii continuităţii intrigii. Numai că aici e necesar să distingem cîteva aspecte: anumite spaţii albe lasă să se înţeleagă că nimic nu s-a petrecut, în înţelesul că ele delimitează un timp mort interzicîndu-ne să imaginăm ceea ce ar fi putut completa lacuna; astfel ne apar cei cincisprezece ani ai vieţii lui Frédéric din *Educaţia sentimentală*. Nu e nimic de înţeles, în acest caz, decît absenţa evenimentelor, această scurgere posomorîtă a timpului, o activitate goală. Există, dimpotrivă, cazuri în care e necesar să restabilim continuitatea, întrucît s-a petrecut ceva a cărui cunoaştere devine importantă pentru a urmări firul istoriei. Spaţiile eliptice sînt inevitabile în teatru nu numai pentru că dramaturgul trebuie să aleagă scenele cele mai semnificative şi situaţiile cele mai pline de interes, ci încă pentru că durata nu poate fi restaurată decît în timpul pauzelor, ca şi cum evenimentele nu se pot desfăşura decît în culise. Dar şi aici încă, tot ceea ce este important să cunoaştem în legătură cu evenimentele care au acoperit durata ne este spus prin operă, şi anume fără să ne lansăm în presupoziţii şi fără să micşorăm ritmul care ne antrenează. Se întîmplă, în sfîrşit, ca prin omisiuni voluntare, prin tragerea bruscă a cortinei înaintea anumitor evenimente, sau prin escamotarea anumitor informaţii, autorul să ne lase pradă incertitudinii, atît în ceea ce priveşte conţinutul istoriei, cît şi în ceea ce priveşte personalitatea eroilor. Trebuie să-l acuzăm pe Faulkner de lipsă de loialitate, aşa cum procedează Sartre? Această acuzaţie poate fi justificată dacă întreruperea ar apărea ca un procedeu menit să ne momească, aşa cum se întîmplă în romanul poliţist; ea va trebui însă respinsă dacă procedeul se erijează în stil, dacă atestă o anumită viziune asupra lumii pe care autorul o impune cititorului. Aşadar, va trebui să acceptăm această obscuritate, să consimţim să ne pierdem în vîltoarea povestirii sau să ne uimim

în fața comportamentului personajelor ca înaintea unui animal straniu; în acest fel ne comportăm în fața formelor demonice pe care Bosch le proliferează în jurul sfîntului Anton, sau în fața fabuloșilor arlechini ai lui Picasso; de îndată ce, în scorbura stejarului, caut să reperez simboluri alchimice, peștele zburător sau ochiul broaștei rîioase, sau de îndată ce încerc o psihanaliză a monstruosului, pierd din vedere obiectul estetic, devin insensibil la efectele pe care acesta le produce, chiar dacă însuși autorul nu s-a gîndit la ele, întrucît pretind să înțeleg în loc să văd. E foarte probabil, dealtminteri, ca privirea să se acomodeze mai ușor cu surprinzătorul sau cu incomprehensibilul decît lectura: obiectul reprezentat pe pînză are o prezență irefutabilă, în timp ce povestirea — care nu ne face să vedem și nu încetează să cheme în sprijin cunoașterea — reclamă o claritate logică fără de care deconcertează. Cu atît mai mult cu cît timpul, care este aici intrigă, trebuie să fie ordonat sub riscul de a fi radical denaturat. Se observă prin aceasta că percepția estetică solicită, de asemenea, intelectul. Dar, să nu anticipăm. E necesar, mai întîi, să demonstrăm acest lucru în legătură cu percepția în general: în acest plan, imaginația preludează intelectul; dar reflecția ce se poate institui asupra obiectului perceput poate devia în direcția sentimentului, potrivit unei mișcări ce va fi caracteristică experienței estetice.

III. REFLECȚIA ȘI SENTIMENTUL ÎN PLANUL PERCEPȚIEI ÎN GENERE

1. INTELECTUL

Dacă percepția estetică reprimă imaginația, percepția ordinară, de asemenea, păstrează o anumită distanță față de ea. Imaginația operează trecerea de la prezență la reprezentare, dar reprezentarea nu se poate degaja de intervenția imaginației — care tinde întotdeauna s-o paraziteze — decît prin controlul intelectului. Or, de la imaginația care permite reprezentarea la intelectul care exercită judecata, se pare că există aceeași distanță ca de la prezență la reprezentare. Mai întîi, întrucît funcția intelectului pare a fi aceea de a corija imaginația; în măsura în care imaginația este suspectă, și anume prin capacitatea ei de a se deregla, amestecul trăitului și imaginarului trebuie să fie întotdeauna evitat: a reflecta asupra unei percepții, înseamnă a te stăpîni și a privi mai bine, înseamnă a regăsi aparența pentru a descoperi noile semnificații; a cerceta noaptea înstelată, locurile crimei sau o pictură înseamnă a căuta în spatele spectacolului datul exact, înseamnă a părăsi aparența pentru a-i căuta legea. A reflecta înseamnă, deci, a reprima — cel puțin provizoriu — imaginația, care este principiul trăitului, și a împinge la limită legătura pe care ea o țese între lume și mine, operațiune prin care se descoperă un punct de origină logic iar nu trăit. A

resimți și trăi în imaginație solidaritatea a două obiecte și a le considera potrivit intelectului, în legătura lor necesară, nu e unul și același lucru. Singur intelectul poate consacra obiectivitatea unei naturi, promulgînd o necesitate care decelează și exclude fantezia: „Legătura nu este în obiecte, . . .ci în operațiunile intelectului"[1].

Pe de altă parte însă, intelectul nu poate face nimic fără imaginație. Ceea ce este adevărat în plan transcendental — planul în care sinteza unificatoare care instituie conceptul de obiect nu este posibilă decît prin sinteza reproducătoare ce conferă consistență reprezentărilor — este adevărat, de asemenea, și în plan empiric, planul în care enunțul unei legi presupune confruntarea unei multitudini de termeni sau a unei multitudini de obiecte. Astfel, dacă intelectul ordonează natura, e necesar, mai întîi — așa cum observam — ca imaginația să promoveze o lume, și anume prin capacitatea ei de a uni, de a lega lucrul semnificat cu semnul, chiar dacă, apoi, reflecția va ratifica semnificația.

De fapt, în momentul în care se naște imaginația, se naște și intelectul. Pentru că, din clipa în care opacitatea prezenței este ruptă, subiectul care discerne obiectul are posibilitatea să se detașeze de acesta și să se definească, în același timp, ca raport de la sine la sine — ceea ce Kant numește afecțiune de sine — deci ca unitate a unei mișcări prin mijlocirea căreia subiectul se detașează și revine pentru a anticipa. Raportul de la sine la sine constituie subiectul ca unitate a apercepției: prin acest raport, prin această resesizare, subiectul se detașează, scapă de dispersarea trăitului în care el nu este decît reflectare și nu reflecție, ecou și nu cuvînt. La rîndul său, obiectul nu este obiect decît ca un corelat al acestei unități a subiectului; obiectul trebuie să fie el însuși, într-un anumit fel, unul, diversitatea fiind întotdeauna diversitate în unitate; obiectul este unitate a aparenței, iar necesitatea — categorie a modalității — este cimentul

[1] *Critique de la raison pure*, 2e, p. 132.

care realizează unitatea aparenţelor şi care leagă obiectele într-o natură inteligibilă. Intelectul este organul unităţii apercepţiei: el imprimă fluxului aparenţelor pecetea necesităţii şi converteşte în unitate necesară unitatea contingentă a asociaţiilor sugerate de experienţa trăită. Intelectul poate fi considerat ca imaginaţie care parvine la conştiinţa de sine şi care dă regulă spontaneităţii asociaţiilor; el este acea „pouvoir des règles" prin care obiectul reprezentat devine obiect pentru un „je pense". El este imaginaţie devenită capabilă să gîndească la ceea ce reprezintă, pentru că este capabil să stăpînească şi, la nevoie, să reprime spontaneitatea. Într-un cuvînt, între imaginaţie şi intelect există aceeaşi ambiguuă relaţie ca între prezenţă şi imaginaţie. Inferiorul şi superiorul, natura şi spiritul se unesc şi se disting permanent în noi; nu încetăm să fim unul în momentul în care ne divizăm pentru a ne cuceri, iar dialectica rupturii pe care o operăm pentru a fi spirit ne înalţă la spirit fără ca unitatea noastră să fie ruptă.

În orice caz, progresul percepţiei se îndreaptă, cu siguranţă, în sensul unei discipline a imaginaţiei care, prin ea însăşi, este întotdeauna susceptibilă de rătăcire. Şi dacă imaginaţia împrumută datului bogăţia sa, intelectul îi asigură rigoarea şi-i conferă acea obiectivitate a cărei primă trăsătură este distanţa pe care o luăm în raport cu obiectul, iar a doua, necesitatea după care sesizăm obiectul ca unitate într-o lume unitară. Prin aceasta se manifestă puterea noastră, deşi progresele percepţiei nu pot fi infinite, pentru că victoria asupra abaterilor imaginaţiei trebuie să fie perpetuu reînnoită. Dar pericolul subzistă încă, pentru că percepţia trebuie să se alimenteze întotdeauna din experienţa prezenţei; ea tăinuie un element de finitudine şi de opacitate de care nu se poate detaşa decît dacă încetează să mai fie percepţie. Rămîne însă de subliniat că pe măsură ce ea se extinde şi se purifică sub impulsul intelectului, ea sporeşte puterea noastră de a stăpîni aparenţele şi de a înţelege semnificaţiile.

Această activitate a intelectului nu epuizează reflecția. Referindu-ne din nou la Kant, vom spune că ea folosește numai judecata determinantă, dar judecata determinantă nu epuizează sfera judecății; ea nu e deloc judecata pe care *Critica judecății* o izolează pentru a-i discerne *a priori*-ul care-i este propriu. Ea este activitatea intelectuală în planul căreia categoriile își asumă funcția lor în percepția cea mai ordinară. Dar, ca atare, „judecata determinantă sub legile trans endentale universale pe care le dă intelectul este simplu subsumantă, legea îi este prescrisă *a priori* și nu are nevoie să gîndească pentru ea însăși la o lege în scopul de a subordona în natură particularul generalului"[1]. În acest fel, Kant se lovește de problema subsomptiunii: de unde, oare, rezultă că ceea ce este empiric dat, și care este contingent în raport cu „legile generale ale naturii de care intelectul este *a priori* în posesiune"[2], s-ar putea plia sub exigențele formale ale cunoașterii și, de asemenea, ale acțiunii? E necesar, deci, să presupunem „un acord al naturii cu facultatea noastră de cunoaștere"[3], acord care își are principiul în *Deducția transcendentală* unde afinitatea empirică a fenomenelor apare ca o consecință a afinității lor transcendentale, dar care nu-și găsește consacrarea decît în *Critica judecății* în care maximele judecății atestă că judecata acceptă acest acord, pentru propria sa utilizare, ca un principiu *a priori*. Altfel spus, *Deducția transcendentală* stabilește posibilitatea unui dat, iar *Critica judecății* stabilește că trebuie postulat ca acest dat, în calitatea sa de dat, să se acorde cu exigențele *a priori* care îl fac posibil, afirmînd, în mod particular, un principiu al unității diversului, principiu care corespunde unității sintetice a apercepției. Or, asupra posibilității subsomptiunii se pronunță judecata reflectantă; este motivul pentru care ea trebuie să fie distinsă de judecata determinantă pînă în

---

[1] *Critique du jugement*, trad. GIBELIN, p. 20.
[2] *Ibid.* p. 24.
[3] *Ibid.* p. 25.

BIBLIOTECA CENTRALĂ

resortul său transcendental. Totuşi, judecata determinantă presupune judecata reflectantă. Aceste două tipuri de judecăţi nu sînt diametral opuse, pentru că în judecata determinantă generalul este principiul *a priori* al intelectului pur care nu se raportează decît la „posibilitatea unei naturi", în timp ce în judecata reflectantă generalul este o lege generală în raport cu legile mai particulare, dar, la fel, empirică şi, ca atare, „contingentă potrivit cu inteligenţa noastră"[1]; aici nu mai e vorba de posibilitatea unei naturi, ci de inteligibilitatea unei naturi empiric date. Aceste două tipuri de judecăţi sînt, mai degrabă, complementare: subsomptiunea solicită reflecţia. Tocmai prin reflecţie ne interogăm şi ne asigurăm că obiectul îşi ocupă locul în lume şi devine inteligibil acordîndu-se cu elementele deja elaborate ale cunoaşterii şi confirmînd speranţa că ar fi posibil un sistem total al cunoaşterii. Reflecţia este, într-un cuvînt, reflecţie asupra posibilităţii judecăţii determinante.

Nu vom urma însă cuvîntul kantian de ordine în ceea ce priveşte această reflecţie, întrucît filosoful german se angajează pe calea transcendentalului: aici, subiectul se referă la el însuşi, la posibilitatea sa de a promulga legile naturii. În ceea ce ne priveşte, vom descrie subiectul în legăturile sale cu obiectul pe care-l percepe, îl vom descrie reflectînd asupra acestui obiect, nu la sine. Dar şi în această chestiune, drumul ne este deschis de Kant. El ne conduce, mai întîi, la ideea că activitatea intelectului nu este singurul mod de manifestare a judecăţii şi ultima peripeţie a percepţiei. Kant sugerează, dealtfel, două teme extrem de importante, teme care ne vor conduce în planul sentimentului: în faţa obiectului, pe de o parte, ne putem angaja mai profund decît atunci cînd se exercită judecata determinantă; pe de altă parte, este posibilă o comuniune cu obiectul, comuniune mai profundă însă decît în cazul activităţii constituante.

---

[1] *Critique du jugement*, trad. GIBELIN, p. 20.

Într-adevăr, în judecata determinantă, puterea determinantă se șterge: acel eu gîndesc „trebuie să poată" însoți reprezentările, dar, de fapt, eu nu am conștiința că prescriu naturii o lege a sa, iar exigența și realitatea unui *a priori* le descopăr, mai degrabă, *a posteriori.* În timp ce, în judecata reflectantă, nu pot uita că presupun unitatea diversului „deși acest principiu îmi este necunoscut"[1]. Eu pun un „așa", o obiectivitate, și nu pot ignora că ea este marcată de subiectivitate. Am în același timp, conștiința unei inițiative absolute: nu mai consider obiectul ca independent; îi pun întrebări și aștept să răspundă ipotezei pe care i-o pun; legislația mea nu mai e altceva decît o dorință, dar știu că eu o pronunț și aștept ca natura s-o împlinească. Nu pot ignora că problema pe care o pun este formulată de mine și că, prin aceasta, eu însumi sînt pus în discuție; ceea ce găsesc, găsesc pentru că am cercetat, dacă nu chiar pentru că am voit acest lucru.

Dacă, în acest fel, reflecția implică conștiința de sine, împrejurarea se explică prin aceea că eu însumi mă pun în discuție. Aceasta nu înseamnă numai că-mi pun întrebarea dacă legea pe care pretind c-o găsesc în natură poate fi admisă, ci, mai ales, că prin însăși formularea problemei, eu însumi intru în joc. În raport cu problema pe care o pun nu dețin, pur și simplu, statutul unui subiect transcendental, sau al unui subiect naturant impersonal, ci statutul unui subiect concret în relație cu lumea reală, pînă într-atît încît comprehensiunea îmi apare ca o victorie personală: Evrika! Aceasta înseamnă că reflecția mă angajează: mă angajez însă prin deschidere, participînd, mai degrabă decît refuzînd. Deschiderea este actul fundamental prin intermediul căruia, am văzut, subiectul se constituie ca unitate de apercepție în fața unui obiect. E însă vorba de o deschidere care pune în joc întreaga personalitate. Într-adevăr, sub incidența judecății reflectante întreținem cu obiectul un raport mai intim decît sub incidența jude-

---

[1] *Critique du jugement*, trad. GIBELIN, p. 20.

căţii determinante: nu mă mulţumesc să ordonez aparenţele sau să înregistrez semnificaţiile propuse de imaginaţie, ci constat „acordul naturii cu facultatea noastră de cunoaştere", acord pe care Kant îl exprimă recurgînd la principiul finalităţii. E vorba de o afinitate între natură şi eu, afinitate care nu numai că e înţeleasă, ci şi resimţită, dovedită cu deosebire în planul experienţei estetice; avem de a face cu un fel de comuniune între eu şi obiect. Această comuniune e calea de acces în planul sentimentului.

2. DE LA INTELECT LA SENTIMENT

Într-adevăr, după ce a fost redresată de intelect, percepţia se poate orienta într-o altă direcţie, şi anume în direcţia percepţiei estetice. Conversiunea datului în inteligibil nu este, în mod necesar, ultimul cuvînt al redresării la care ne referim. Se ştie, dealtfel, că o întreagă filosofie refuză o atare înţelegere. Ne gîndim, mai ales, la Gabriel Marcel care a arătat calea de la „a vedea" la „a avea"[1]. Opunînd reprezentarea prezenţei, credem că am arătat că gîndirea este înrădăcinată în fiinţă şi că ea se fundează pe o experienţă primitivă a fiinţei. Se poate însă dificil contesta că la nivelul reprezentării cunoaşterea nu tinde să se înscrie în registrul lui „a avea": această mişcare de „dezlipire, ruptură provizorie şi recunoscută ca atare de o anumită aderenţă" pe care Marcel o pune la îndoială[2] stă la rădăcina oricărei reprezentări; în lumina ei aderenţa poate să apară ca ceea ce este în primul rînd, adică o complicitate nereflectată şi oarbă cu lumea; sensul fiinţei nu s-ar putea lărgi, anima şi înălţa la o dimensiune metafizică decît dacă ne sustragem prin reflecţie din zona a ceea ce nu este, mai întîi, decît un *a-fi-cu* resimţit în sfera imediatului. Dar este tot atît de adevărat

---

[1] Cf. J. DELHOMME, Témoignage et dialectique, în *Existentialisme chrétien: Gabriel Marcel*, p. 132.

[2] *Journal métaphysique*, p. 311.

că percepția, tocmai întrucît se înrădăcinează în experiența prezenței, poate să revină la această experiență bifurcîndu-l pe „a avea" către „a fi". Ea tinde, atunci, să fie comuniune.

E necesar să acordăm oarecare atenție acestei chestiuni: spuneam adineauri că, corporalizîndu-se, perceputul ar putea, printr-o mișcare inversă, a spiritualizării, să recadă în trăit. Dar nu despre acest lucru e vorba aici, pentru că atunci n-ar fi în joc decît problema unei abdicări a reprezentării, ca și aceea a posibilității de a experimenta în planul comportamentului, în contact cu lucrurile, cunoștințele dobîndite de către percepția conștientă: conversiunea lui „a vedea" în „a putea", utilizarea lui „a vedea" într-un alt plan în care el ar dispărea ca atare, dar în așa fel ca el să poată fi întotdeauna restaurat de către imaginație cînd se face trecerea în planul percepției. Aici, dimpotrivă, e vorba de a-l transforma pe „a vedea" fără a-l anula, de a inaugura un nou raport cu ființa, raport care să nu suprime deloc reprezentarea și care să nu revină pur și simplu la prezență: trebuie să distingem, prin urmare, acest nou imediat al imediatului prezenței. Sentimentul nu este o simplă întoarcere la prezență și anume din trei motive. Mai întîi, pentru că obiectul său nu este același; într-un cuvînt, sentimentul dezvăluie o interioritate; el ne introduce într-o altă dimensiune a datului. Sentimentul nu este numai o stare sau un mod de a fi al subiectului; el este un mod de a fi al subiectului care corespunde unui mod de a fi al obiectului, este în mine corelatul unei anumite calități a obiectului, calitate prin care obiectul își manifestă intimitatea. Sentimentul revelează ființa nu numai ca realitate, ci și ca profunzime: ființa apare ca altceva decît ceea ce este, și inepuizabilă, nu numai pentru că pot oricînd substitui o reprezentare alteia, ci pentru că ceva în ea îmi este dat, ceva ce respinge orice reprezentare și orice acțiune.

Sentimentul, în al doilea rînd, se distinge de prezență prin aceea că el implică o nouă atitudine a subiectului: aceea că el mă revelează. Și trebuie să mă pun de acord cu aceasta răspunzînd pro-

funzimii cu profunzime; pentru că aici nu e vorba de a extinde registrul lui a avea, ci de a înțelege un mesaj. Iată de ce sentimentul mă pune pe mine însumi în chestiune: că sînt capabil sau nu să-l resimt, iată o dovadă pentru mine, dovadă care-mi va da, poate, măsura autenticității mele; și nu este, oare, adevărat că noi sîntem judecați după sentimentele noastre, după calitatea și pătrunderea lor? Dovadă că a simți înseamnă, într-un anume fel, a transcende.

Și iată pentru ce, în al treilea rînd, sentimentul se distinge de prezență prin aceea că el presupune că s-ar fi epuizat reprezentarea și că se caută altceva. Totuși, este întotdeauna posibil să accedem la sentiment fără să mai trecem prin etapa reprezentării și reflecției. Ca și în cazul trecerii de la prezență la reprezentare, trecerea de la reprezentare la sentiment nu este dialectică. Sentimentul constituie o altă direcție în care se poate angaja percepția: oscilăm pe calea de la percepție la sentiment în funcție de spontaneitatea conștiinței și fără ca mișcarea să fie constrînsă de o necesitate dialectică. Dar sentimentul nu se realizează plenar decît sub două condiții: imaginația, mai întîi — în măsura în care ne instalează și ne menține în planul orizontal al reprezentării — să fie reprimată, ceea ce nu înseamnă că ea trebuie să ne facă să renunțăm la a percepe aparența, ci numai că imaginația, și chiar intelectul, nu trebuie să ne antreneze în cîmpul semnificațiilor pur obiective care consacră puterea sau indiferența noastră. În al doilea rînd — și în măsura în care renunțăm la o jurisdicție asupra aparenței — e necesar să ne deschidem unei realități care trebuie să fie resimțită în străfundurile ființei noastre, într-o mișcare pe care va trebui s-o numim ontologică. Experiența estetică ne va arăta că sentimentul în forma sa cea mai înaltă, este un imediat care a traversat o mediație, și nu numai pentru că deschide un spațiu de joc în planul reprezentării, ci și pentru că există, de asemenea, o reflecție asupra sentimentului prin care sentimentul se împlinește și care este, într-un anume fel, pentru sentiment ceea

ce reprezentarea este pentru prezență. Imediatul sentimentului care este paralel, deși ne-identic, imediatului prezenței, nu constituie întregul sentiment. Sentimentul autentic este un nou imediat.

Ar fi însă de precizat că, în toate cazurile, acest sentiment în care se încheie percepția nu este emoție, ci cunoaștere. Astfel, teama, ca emoție, nu este sentimentul oribilului: ea constituie un anumit fel de a reacționa în fața oribilului cînd acesta a fost sesizat ca un caracter al lumii prezente. În același fel, voioșia nu este sentimentul comicului, ci modul în care noi pătrundem în lumea comicului și uzăm de el. Teroarea sau compătimirea, de asemenea, nu sînt sentimentul tragicului, ci reacții care țin de felul în care ne angajăm în lumea tragicului asociindu-ne eroilor tragediei. Teamă, voioșie, compătimire — toate acestea desemnează mișcările subiectului, în sensul larg de emoții, dacă prin aceasta înțelegem nu numai dereglările, ci acte de întreprindere, puncte de plecare la acțiune, oricare ar fi apoi alura acestei acțiuni. În timp ce sentimentul este cunoaștere, fie aceasta cunoașterea-fulger care declanșează emoția și care face corp comun cu ea. Și, reciproc, această cunoaștere este sentiment pentru că ea nu este reflectată și, mai ales, pentru că ea presupune o anumită disponibilitate pentru a întîmpina afectivul — față de care ne putem întotdeauna sustrage, prin exercițiul judecății, pentru a ne refugia în obiectivitate potrivit rețetei stoice — o anumită angajare față de lume prin care afectivul nu este nici gîndit, nici acționat, ci, desigur, simțit. Dar acest angajament presupune un anumit mod de a fi al subiectului — vom spune în mod deliberat un simț — care se dezvăluie cel mai bine la artist. În acest fel se poate spune că Racine are simțul tragicului, așa cum Daumier are simțul grotescului și Wagner simțul supranaturalului — simțuri care se pot trezi, de asemenea, în spectator. Dar cînd spectatorul este radical-mente lipsit de aceste simțuri — așa cum anumiți indivizi sînt insensibili la cutare valoare, sau așa cum orbii sînt insensibili la culori — experiența

estetică este neizbutită şi obiectul estetic nu este cu adevărat cunoscut. Sentimentul deţine, astfel, o funcţie noetică: el revelează o lume — în timp ce emoţia comentează o lume deja dată — fie pentru a o transforma în chip magic, cum ar spune Sartre (şi atunci emoţia este dereglare), fie pentru a angaja o acţiune valabilă, cum spune Ricoeur[1].

Experienţa estetică ajută, cu siguranţă, la prezervarea purităţii acestor funcţii ale sentimentului: lumea artei este o lume inofensivă pe care n-o vom lua în întregime în serios, participarea nu va merge aici pînă la emoţie. În faţa tabloului *Spînzuratul* al lui Rouault încerc mizeria lumii fără a resimţi neliniştea sau teama care, în lumea reală, ar declanşa o acţiune pentru a îndepărta sau conjura această mizerie. Nu este necesar, în cazul comediei, de pildă, ca spectatorul să fie vesel ca şi cum el ar fi în situaţie în lumea reprezentată; e suficient ca el să aibă sentimentul comicului, şi dacă rîde, e vorba de un rîs liniştit care izvorăşte din cunoaştere şi nu din surpriză. Sentimentul este pur pentru că el este putere de întîmpinare, sensibilitatea faţă de o anumită lume, aptitudinea de a o percepe.

3. SENTIMENT ŞI EXPRESIE

Ceea ce sentimentul sesizează exercitîndu-şi funcţia sa noetică este — dincolo de aparenţa la care intelectul se opreşte pentru a o ordona sau interpreta — expresia. Şi vom reuni aici ceea ce am spus mai înainte în legătură cu expresia à propos de obiectul estetic, opunîndu-l aparenţei după conţinuturile respective şi, deopotrivă, după felul în care aceste conţinuturi sînt sesizate. Mai întîi, după conţinut. În această perspectivă, aparenţa face posibilă cunoaşterea unui lucru, în timp ce expresia face cunoscut un subiect sau un cvasisubiect. Prima este semn, în timp ce a doua face

[1] *Philosophie de la volonté*, pag. 235.

semn. Lucrul, într-adevăr, nu poate face semn pentru că el nu este decît ceea ce este; el nu ascunde nimic şi nu instituie o dialectică a interiorului şi exteriorului. Lucrul are, neîndoielnic, părţi ascunse, dar care nu sînt ascunse decît pentru mine, părţi pe care le pot oricînd descoperi prin oarecare întreprinderi. Se mai poate spune, chiar, că există o intimitate a lucrului, o intimitate la care nu putem accede fără să-l violentăm[1]. Această întreprindere are ceva fascinant în ea: prestigiul explorărilor speologice se leagă de acea oroare sacră pe care o trezeau altădată coborîrile în infern. Există un secret al interiorului, există bogăţii ascunse în măruntaiele pămîntului, cum ar spune Rimbaud (*Déluge*). Şi dacă Mefisto le fixează o cauză umană şi propune să le dezgropăm, aceasta se petrece tocmai pentru că el este Mefisto, profanatorul. Orice experimentare, începînd cu aceea a copilului care desface cutiile şi-şi sparge jucăriile pentru a vedea ce ascund, este iconoclastă, asemeni acelei emoţionante primăveri a poetului care „vine să spargă fîntînile pecetluite". Dar, cu siguranţă, sigiliul este acolo tocmai pentru a atesta secretul păstrat: dacă obiectul nu se desfăşoară în întregime, el anunţă, cel puţin, acea parte pe care el însuşi o păstrează opacă, misterul său însuşi este vizibil, şi nu există în el ascunzişuri care să nu se propună ca ascunzişuri. Şi chiar dacă el se apără împotriva investigaţiilor noastre, nu e mai puţin adevărat că, de fapt, pot întotdeauna să încerc să i le descopăr; percepţia mă asigură de puterea mea, oferindu-mi, în acelaşi timp, obiectul, ca un *plenum* care-mi oferă o infinitate de puncte de contact. Prin metaforă, de fapt, vorbim de secretele naturii; şi dacă ne străduim să le descoperim, acest lucru nu-l facem ca şi cum ar fi vorba de secretul unei persoane. Astfel, lucrul nu are a face semn, pentru că el este totalmente semn, el nu are a se exterioriza pentru că este totalmente exterioritate.

---

[1] Cf. BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, passim.

Dimpotrivă, expresia — care aparţine în primul rînd subiectului — este puterea de a emite semne şi de a se exterioriza. Ea presupune deci, mai întîi, o voinţă de a se exprima şi comunica, voinţă din care, dealtfel, antropologia americană face o nevoie fundamentală a omului. Această nevoie — care ne incită la emiterea semnelor chiar în solitudinea în care noi înşine devenim pentru noi un altul imaginar — se întemeiază pe faptul că pentru sinele nu există decît exteriorizîndu-se: Mélisande nu este inocentă decît cu condiţia să aibă, într-adevăr, o privire inocentă şi să vorbească în limbajul inocenţei. Nu ne naştem pentru noi înşine decît încarnîndu-ne, utilizînd corpul nostru nu în sensul unei unelte disponibile pe care o utilizăm după plac în scopul unor operaţii premeditate, ci mai degrabă ca un ceva prin care sîntem ceea ce sîntem. Expresia ne dezvăluie, pentru că ne face să fim ceea ce exprimăm; ea creează un interior constituind un exterior; o viaţă interioară nu devine posibilă decît prin aceasta[1]. Evident, putem utiliza expresia nu pentru a fi, ci pentru a disimula, atunci cînd ne formăm, de pildă, un limbaj capabil de veracitate şi de falsitate; dar, dacă refuzăm să fim acela pe care îl exprimăm, acel altul care sîntem va fi încă mai profund dăruit expresiei; sîntem întotdeauna expuşi, şi o privire destul de pătrunzătoare ne poate întotdeauna descifra: a fi înseamnă a fi vizibil, dacă nu a te simţi văzut. Astfel, identitatea pe care lectura semnificaţiei o relevă aici între semnificant şi semnificaţie se întemeiază pe faptul că semnificatul nu apare decît prin semn. În timp ce lucrul, instalat în fiinţă, nu are nevoie să semnifice. Aparenţa sub care lucrul se dezvăluie nu-i determină deloc fiinţa, ci priza pe

[1] Toate actele noastre sînt un mod de a ne exprima. Ele ne urmează pentru că ne exprimă: sînt ceea ce fac, pentru că ceea ce fac de la mine prinde formă şi consistenţă. Dar ceea ce mă exprimă în ele este mai puţin ceea ce fac, cît modul în care o fac: în ea trebuie căutată intenţia care mă însufleţeşte. Astfel că morala intenţiei, un moment depăşită, recapătă forţă; dar întotdeauna numai prin expresie poate fi pusă problema interiorităţii.

care o avem asupra ei; ea nu are a se face vizibilă, ci noi sîntem aceia care avem a vedea. Dar prin expresie, de asemenea, exprimatul dobîndeşte un statut diferit: exteriorizîndu-se, interiorul cucereşte o autonomie, se distinge de exterior în momentul cînd se identifică cu el constituindu-se prin el. Exteriorul face ca interiorul să devină interior: ochii Mélisandei sînt fîntîni profunde; ei spun totul şi nu spun nimic, pentru că interiorul relevat este relevat ca interior, adică întotdeauna inadecvat expresiei; expresia apare inadecvată în măsura însăşi în care este adecvată (cu condiţia de a sfida această contradicţie prin care raportul interior-exterior este cu adevărat dialectic, aşa cum a văzut-o Hegel). Şi este foarte adevărat că despre o fiinţă, în fiecare moment, ştim totul şi nu ştim nimic[1]. În timp ce lucrul este inepuizabil, altul este, deopotrivă, transparent şi indescifrabil, şi anume prin dimensiunea interiorităţii. El nu este altul aşa cum natura este alteritatea spiritului; şi vom avea de văzut că o operă de artă nu este, pur şi simplu, indescifrabilă ca un obiect material.

Expresia manifestă, astfel, un pentru-sine, şi anume ca putere de a face semn şi de a se detaşa de semnul pe care îl face, şi ca putere de a se interioriza exteriorizîndu-se. Aceasta spre deosebire de aparenţă unde identitatea semnificatului cu semnificantul nu se metamorfozează dialectic în diferenţă. Înroşirea feţei celui ce se ruşinează sub privirea altuia, îmi indică, în acelaşi timp o interioritate insondabilă care-mi spune totul şi nu-mi spune nimic. În timp ce roşul cărbunelui arzînd nu-mi relevă fiinţa unei interiorităţi; chiar dacă

---

[1] E vorba de aceeaşi antinomie pe care am observat-o analizînd limbajul. În măsura în care este expresia gîndirii mele, el este această gîndire, dar este ca nefiind ea; prin limbaj gîndirea este un eveniment de natură, dar ea primeşte, de asemenea, un statut spiritual: ea este purtătoarea unui sens susceptibil de adevăr; ideea este cuvîntul şi în acelaşi timp mai mult decît cuvîntul, şi de aceea nu vom înceta să fim surprinşi de ea. Dualismul este, astfel, într-un sens, adevărul monismului, aşa cum atributele sînt, la Spinoza, adevărul substanţei.

Dimpotrivă, expresia — care aparţine în primul rînd subiectului — este puterea de a emite semne şi de a se exterioriza. Ea presupune deci, mai întîi, o voinţă de a se exprima şi comunica, voinţă din care, dealtfel, antropologia americană face o nevoie fundamentală a omului. Această nevoie — care ne incită la emiterea semnelor chiar în solitudinea în care noi înşine devenim pentru noi un altul imaginar — se întemeiază pe faptul că pentru sinele nu există decît exteriorizîndu-se: Mélisande nu este inocentă decît cu condiţia să aibă, într-adevăr, o privire inocentă şi să vorbească în limbajul inocenţei. Nu ne naştem pentru noi înşine decît încarnîndu-ne, utilizînd corpul nostru nu în sensul unei unelte disponibile pe care o utilizăm după plac în scopul unor operaţii premeditate, ci mai degrabă ca un ceva prin care sîntem ceea ce sîntem. Expresia ne dezvăluie, pentru că ne face să fim ceea ce exprimăm; ea creează un interior constituind un exterior; o viaţă interioară nu devine posibilă decît prin aceasta[1]. Evident, putem utiliza expresia nu pentru a fi, ci pentru a disimula, atunci cînd ne formăm, de pildă, un limbaj capabil de veracitate şi de falsitate; dar, dacă refuzăm să fim acela pe care îl exprimăm, acel altul care sîntem va fi încă mai profund dăruit expresiei; sîntem întotdeauna expuşi, şi o privire destul de pătrunzătoare ne poate întotdeauna descifra: a fi înseamnă a fi vizibil, dacă nu a te simţi văzut. Astfel, identitatea pe care lectura semnificaţiei o relevă aici între semnificant şi semnificaţie se întemeiază pe faptul că semnificatul nu apare decît prin semn. În timp ce lucrul, instalat în fiinţă, nu are nevoie să semnifice. Aparenţa sub care lucrul se dezvăluie nu-i determină deloc fiinţa, ci priza pe

[1] Toate actele noastre sînt un mod de a ne exprima. Ele ne urmează pentru că ne exprimă: sînt ceea ce fac, pentru că ceea ce fac de la mine prinde formă şi consistenţă. Dar ceea ce mă exprimă în ele este mai puţin ceea ce fac, cît modul în care o fac: în ea trebuie căutată intenţia care mă însufleţeşte. Astfel că morala intenţiei, un moment depăşită, recapătă forţă; dar întotdeauna numai prin expresie poate fi pusă problema interiorităţii.

care o avem asupra ei; ea nu are a se face vizibilă, ci noi sîntem aceia care avem a vedea. Dar prin expresie, de asemenea, exprimatul dobîndește un statut diferit: exteriorizîndu-se, interiorul cucerește o autonomie, se distinge de exterior în momentul cînd se identifică cu el constituindu-se prin el. Exteriorul face ca interiorul să devină interior: ochii Mélisandei sînt fîntîni profunde; ei spun totul și nu spun nimic, pentru că interiorul relevat este relevat ca interior, adică întotdeauna inadecvat expresiei; expresia apare inadecvată în măsura însăși în care este adecvată (cu condiția de a sfida această contradicție prin care raportul interior-exterior este cu adevărat dialectic, așa cum a văzut-o Hegel). Și este foarte adevărat că despre o ființă, în fiecare moment, știm totul și nu știm nimic[1]. În timp ce lucrul este inepuizabil, altul este, deopotrivă, transparent și indescifrabil, și anume prin dimensiunea interiorității. El nu este altul așa cum natura este alteritatea spiritului; și vom avea de văzut că o operă de artă nu este, pur și simplu, indescifrabilă ca un obiect material.

Expresia manifestă, astfel, un pentru-sine, și anume ca putere de a face semn și de a se detașa de semnul pe care îl face, și ca putere de a se interioriza exteriorizîndu-se. Aceasta spre deosebire de aparență unde identitatea semnificatului cu semnificantul nu se metamorfozează dialectic în diferență. Înroșirea feței celui ce se rușinează sub privirea altuia, îmi indică, în același timp o interioritate insondabilă care-mi spune totul și nu-mi spune nimic. În timp ce roșul cărbunelui arzînd nu-mi relevă ființa unei interiorități; chiar dacă

---

[1] E vorba de aceeași antinomie pe care am observat-o analizînd limbajul. În măsura în care este expresia gîndirii mele, el este această gîndire, dar este ca nefiind ea; prin limbaj gîndirea este un eveniment de natură, dar ea primește, de asemenea, un statut spiritual: ea este purtătoarea unui sens susceptibil de adevăr; ideea este cuvîntul și în același timp mai mult decît cuvîntul, și de aceea nu vom înceta să fim surprinși de ea. Dualismul este, astfel, într-un sens, adevărul monismului, așa cum atributele sînt, la Spinoza, adevărul substanței.

atribui cărbunelui o anumită substanţialitate, puterea de a arde, virtuţile sale calorice, faptul nu este cîtuşi de puţin echivalent cu puterea, de care în chip generos uzează eroii cornelieni, de a exprima ardenţa. Interioritatea, potrivit fizicii aristotelice, rămîne, din acest punct de vedere, o exterioritate. Aparenţa mă trimite la lucru, dar lucrul este încă aparenţă; progresul cunoaşterii nu constă decît în a descoperi noi aparenţe, iluminînd aparenţa prin aparenţă, ideea, din acest punct de vedere, nefiind altceva decît sistematizarea aparenţelor care permite înlocuirea unei aparenţe confuze cu o aparenţă clară. În identitatea dintre semn şi semnificaţie nu se adînceşte diferenţa, aşa cum se întîmplă între exprimat şi exprimant. Opoziţia între aceste două moduri de semnificare defineşte opoziţia lucrului şi subiectului sau, atunci cînd e vorba de obiectul estetic, a cvasi-subiectului.

Dar, în al doilea rînd, putem lămuri această opoziţie prin activitatea care pune în joc trecerea de la aparenţă la lucru — pe de o parte — şi prin trecerea de la exprimant la exprimat, pe de altă parte. În planul prezenţei, aparenţa dezvăluie lucrul în mod imediat; e vorba însă de o imediatitate corporală care este paralelă şi neidentică — am mai subliniat acest lucru — în raport cu imediatitatea expresiei şi în care, pe deasupra, reflectatul nu încetează să interfereze nereflectatul. Iar atunci cînd trecem la reprezentare, atunci cînd, prin distanţa pe care o luăm, aparenţa apare cu adevărat, lucrul se dezvăluie prin intermediul aparenţei cu ajutorul imaginaţiei care ne permite să imaginăm ceea ce mai înainte am trăit, care mobilizează şi reanimă cunoştinţele corporalizate şi care nu încetează, astfel, să anticipeze şi să depăşească aparenţa către lucru. Imaginaţia este aceea care face ca datul să ne apară ca semn în loc să sfîrşească în el însuşi şi să nu fie decît ceea ce este, pentru că imaginaţia îşi asumă misiunea — asupra căreia intelectul ar putea exercita un control — de a dezvolta semnificaţia perceputului, adică de a lega posibilul cu actualul şi de a-i conferi prin aceasta autoritate, făcîndu-l un cvasi-

actual. Ea constituie sensul adăugîndu-l datului, datul devine mai mult decît ceea ce este şi acest plus constituie semnificaţia sa. În ceea ce priveşte intelectul, acesta intervine atunci cînd operaţiunea de descifrare a semnelor capătă un caracter sistematic — asemeni ipostazei arheologului sau poliţistului — atunci cînd sîntem mai atenţi la sensul intelectual decît la sensul practic, atunci cînd avem în grijă mai mult viitorul înţelegerii decît viitorul utilizării. Dar în acest caz, sensul nu mai sălăşluieşte în aparenţă: el este dedus; trecem, adică, de la semn la semnificat urmînd un raţionament pe care imaginaţia îl poate inspira, dar pe care ea nu-l poate justifica. În acest caz, nu mai percepem semnul ca atare, ci considerăm obiectul ca semnificant şi ne decidem să-i căutăm semnificaţia: semnificaţia pune o problemă, nu mai este o soluţie; noi nu ştim mai întîi, ci ne întrebăm: ce semnifică? — şi iată-ne deja în domeniul ştiinţei: nu mai percepem un lucru în lume, ci un fenomen în natură.

În acest fel, semnificaţia aparenţei ne aduce obiectul, şi anume în favoarea unei aşteptări şi a unei anticipări ele însele posibile prin memoria experienţelor trăite, ca imaginea viitorului nostru; o imagine căreia îi putem acorda credit, pentru că obiectul nu rezervă surprize: el spune ceea ce este, el se oferă fără subterfugii comentariilor imaginaţiei şi intelectului. Sînt sigur de el, mai întîi pentru că ştiu că nu este nimic imprevizibil în el, ci numai aspecte ignorate, apoi pentru că cunoaşterea pe care o am despre el izvorăşte din experienţele pe care le-am făcut. Am, deci, putere asupra obiectului şi, deţinînd aspectele sale posibile, avînd posibilitatea, prin imaginaţie, să convertesc realitatea friabilă a aparenţei în realitate deplină, nu mai resimt o prezenţă, ci îmi dau o reprezentare. Dar suveranitatea pe care o pot exercita este, fără îndoială, limitată, pentru că nu există reprezentare decît prin experienţa primă a prezenţei; pe de altă parte, magistratura de care s-ar bucura suveranitatea la care mă refer este pur intelectuală: este vorba de a nutri prin intermediul imaginilor o aparenţă palidă şi de a

numi un obiect promis plenitudinii, iar nu de a suscita un dat: *intuitio* nu este *originaria.* Totuşi, trecerea de la aparenţă la obiect este actul meu, iar perceputul este corelatul percepţiei mele. Iată pentru ce, a numi nu mai înseamnă, ca în cuvîntul originar, a face ecou obiectului şi a fi posedat de el, ci a-l domina. Cuvîntul este instrumentul şi semnul actului de stăpînire, el atestă că deţin cheia aparenţei.

Dimpotrivă, în lectura expresiei de către sentiment nu mai descifrez o aparenţă, nu mai reconstitui ceea ce era constituit de către corp, nu mai exploatez un capital: citesc. Nu pot citi, fără îndoială, decît dacă semnele sînt semne pentru mine, adică dacă ele trezesc un oarecare ecou în corpul meu, iar aceasta pentru că — am văzut — există condiţii organice ale lecturii expresiei, ca la maturaţia unui instinct. Dar, citesc sensul fără să trec printr-o cunoaştere corporală pe care imaginaţia ar avea-o de realizat. Ceea ce îmi apare este sensul însuşi, sens la care acced printr-o clarviziune naturală[1]. Această comprehensiune poate fi, mai întîi, simplu trăită; ea are atunci acelaşi caracter de imediatitate corporală (dealtminteri echivocă) ca şi comprehensiunea trăită a aparenţei. La acest nivel, mă acord altuia prin corp: sînt în lumea umană aşa cum sînt în lumea naturală; copilul aleargă către mama sa cînd ea îi întinde braţele, răspunde tandreţei prin tandreţe şi furiei prin teamă; el nu distinge exprimantul şi exprimatul, el trăieşte sensul în loc să-l reflecteze; emotivitatea este cunoaştere la fel cum era adineauri motricitatea; singura diferenţă constă în

[1] Trebuie să admitem că lumea atitudinilor umane nu este deschisă în modul în care este deschisă lumea lucrurilor şi nu se confundă cu ea. Cu această condiţie ştiinţele omului sînt posibile; altminteri ele nu sînt, printr-o prejudecată pozitivistă, decît ştiinţe ale lucrurilor, rămăşag pe care ele nu-l pot susţine; ele se referă întotdeauna, implicit, la o comprehensiune prealabilă a umanului.

aceea că emotivitatea este o relaţie cu omul şi nu cu lucrul, pentru că prezenţa omului nu acţionează ca prezenţa lucrului.

Dar aceasta nu este încă expresia veritabilă care implică accesul la reprezentare, conştiinţa semnificaţiei. Ceea ce o caracterizează, cu imediatul care-i este propriu, este că exprimatul apare în primul rînd şi dintr-o dată; semnificatul traversează semnificantul, punîndu-ne în situaţia de a ne întreba: această roşeaţă este, într-adevăr, aceea a umilirii? Ceea ce în mod spontan am perceput ca fiind ruşine, redus acum la această apariţie a roşeţei, este cu adevărat umilirea? Reflecţia disociază ceea ce e de la sine înţeles, aşa cum ea disociază calităţi şi obiect; ea face să apară interiorul ca interior. Dar mai înainte ca ea să opereze, sensul este primul; iar atunci cînd reflecţia operează, ea nu adaugă ceva aparenţei, ci o adînceşte, i se supune încă; într-un anumit sens, ea nu mediatizează imediatul expresiei. Aceasta înseamnă că expresia tinde mai degrabă să respingă activitatea depusă pentru a opera trecerea de la aparenţă la lucru. Expresia paralizează într-un anumit fel imaginaţia. Mai întîi, pentru că nu pot anticipa cu certitudine ceea ce exprimă un comportament uman: nu aştept nimic de la obiect; dimpotrivă, de la mine îi aştept semnificaţia. De la un subiect mă pot aştepta la orice, întrucît e vorba de un interior care se revelează; ca atare el este insondabil şi fără nici o măsură comună cu experienţa mea. Pot să prevăd, fără îndoială, dar cu un coeficient de incertitudine pe care nu-l pot reduce şi pe care sesizarea obiectului nu o comportă. Cînd spun că aparenţa este ambiguă, suspectă, incomprehensibilă, incertitudinea vine din stîngăcia şi din inexperienţa mea; expresia însăşi, în culmea transparenţei sale, pentru că ea purcede dintr-un subiect, este aceea care mă deconcertează din momentul în care intenţionez să mă asigur de sensul său. În acest caz nu pot fi decît atent, nu activ. Iată motivul pentru care nu-mi pot imagina un sentiment: nu pot decît să-l citesc; el nu are nimic ascuns ca să pot descoperi ceva, nu-l pot prevedea

cu exactitate[1]. Imaginația este deci dezarmată, intelectul de asemenea și anume în măsura în care el preia pe seama sa puterea pe care imaginația mi-o dă asupra obiectului. Observația mi se pare a fi adevărată, pentru că e vorba de un subiect uman, dar de asemenea pentru că — aceste două motive sînt solidare — expresia a spus totul dintr-o dată. Nu am, deci, a anticipa, nu numai pentru că mă interacționez cu o libertate, ci și pentru că nu există nimic de anticipat: totul este în expresie, exprimatul îmi este imediat dat. Tot ceea ce pot face este să revin la exprimant pentru a mă deschide mai bine exprimatului, dar lăsîndu-i întotdeauna cuvîntul. E suficient să oferim reflecției o întrebuințare și să distingem imediatul sentimentului de imediatul prezenței: sentimentul poate revendica o dialectică proprie. Experiența estetică ne va lămuri în legătură cu cele de mai sus; prin ea sentimentul, așa cum tocmai l-am definit, își realizează cel mai bine funcția sa noetică.

---

[1] Bineînțeles, s-ar putea face întotdeauna analiza unui sentiment așa cum procedează psihologii, dar va fi o analiză la rece — nu în cursul unei lecturi vii — ci cu condiția alterării grave a funcției primordiale a expresiei care este aceea de a-mi releva un pentru-sine; pentru că va trebui să transform pentru-sinele în obiect, refuzînd gesturilor caracterul lor expresiv pentru a considera caracterul lor mecanic: te vei calma cînd vei fi obosit. Și vom vedea că în fața obiectului estetic atitudinea criticii nu este chiar atît de diferită.

IV. SENTIMENTUL ŞI PROFUNZIMEA OBIECTULUI ESTETIC

Pentru a descrie încoronarea sentimentului în experienţa estetică, va trebui să urmăm o cale paralelă aceleia pe care am urmat-o studiind structura obiectului estetic (şi deja, mai concis, confruntînd obiectul estetic cu obiectul semnificant), deci atunci cînd vom trece de la subiectul operei la expresia sa pentru a face să apară această expresie şi pentru a-i asigura un loc în structura operei, deşi în ea însăşi expresia este inanalizabilă. Vom considera însă acum receptorul şi nu obiectul perceput, cu toate că pe parcursul analizei, ne vom referi mereu la acest obiect.

1. CELE DOUĂ REFLECŢII

Că activitatea constituantă a intelectului este implicată prin percepţia obiectului estetic — iată un fapt de domeniul evidenţei imediate. Nu vom mai insista asupra lui. Este însă important să notăm că această activitate este facilitată de structura însăşi a obiectului: există în el o anume rigoare şi o anume claritate, calităţi care par că se oferă prin ele însele regulilor după care intelectul aduce la unitatea eului gînditor diversitatea datului; iar aceasta cu atît mai mult cu cît, potrivit proximităţii imaginaţiei ca facultate transcendentală şi a intelectului, aceste reguli sînt deja mimate prin schematism. Obiectul estetic este astfel alcă-

tuit încît, prin schemele sale, el oferă imaginației schematizante un facil punct de contact, același pe care i-l oferă, dealtfel, și corpului. Putem spune că, poate tocmai în complicitate cu corpul intelectul se simte degajat în fața acestuia: modul în care obiectul estetic ocupă spațiul și timpul, numărul care-l ordonează și, de asemenea, ritmul, specia de necesitate pe care o manifestă — toate aceste elemente satisfac intelectul și conving corpul.

Întrucît e înrădăcinată în corp, această activitate constituantă nu parvine încă la conștiința de sine și, evident, nu prin intermediul ei putem accede în planul sentimentului; ea nu face altceva decît să ordoneze aparența în scopul determinării unui obiect identificabil și căruia îi putem gîndi relația cu alte obiecte; activitatea constituantă la care ne referim nu-și pune problema sensului acestui obiect. Va reveni însă reflecției propriu-zise această misiune, întrucît obiectul estetic solicită reflecția, și anume cu atît mai stăruitor cu cît el este făcut pentru noi, cu cît el este un semn prin mijlocirea căruia cineva încearcă să-mi spună ceva; e vorba de un obiect care pune, în chip firesc, probleme, de un obiect privilegiat care forțează atenția noastră și care, în același timp, ne copleșește prin imperioasa sa prezență. În legătură cu tipul de reflecție la care ne referim, am dat, mai înainte un exemplu, și anume atunci cînd am încercat analiza critică a operei; rămîne acum să-i desfășurăm, într-un anumit fel, mecanismul și să-i indicăm, de asemenea, limitele, să vedem în ce fel ea pune în lumină sentimentul.

Dar, mai întîi, se impune o observație. Întrucît, prin natura sa, obiectul estetic reprezintă ceva, se înțelege că reflecția pe care o suscită se poate fixa, fie asupra reprezentantului, fie asupra reprezentatului. E posibil, dealtminteri, ca această distincție (fond-formă) — căreia i-am presimțit limita observînd imanența fondului în formă — să izvorască din intelect. Dar atunci e imposibil ca reflecția să nu o opereze mai întîi și să nu se orienteze pe două căi diferite: există o reflecție care se fixează asupra structurii obiectului estetic și una care se

fixează asupra sensului obiectului reprezentat. Nu e unul și același lucru să considerăm, la un scriitor, arta compoziției și sintaxa, precum și climatul universului construit, la un muzician scriitura și sentimentele exprimate în operă, la un pictor tehnica picturală și atmosfera pe care o sugerează tablourile sale. Reflecția relativă la structura obiectului estetic rămîne apropiată de activitatea constituantă: ea definește obiectul, dar detașîndu-l de mine, pentru a-l supune unui examen critic: privesc felul în care este făcut, exercit față de el un fel de control, caut să surprind secretele fabricației; nu mai e vorba, prin urmare, de obiectul ca atare care mă interoghează, ci de obiectul ca produs al unui proces de creație și căruia-i pot reconstitui demersurile sau, cel puțin, îi pot aprecia rezultatele, obiect pe care îl interoghez prin propria mea mișcare. Nu sînt prezent deci, în operă, ci, dimpotrivă, substitui unei percepții de ansamblu o percepție analitică. A reflecta înseamnă întotdeauna a aprofunda. Dar, în acest caz, e vorba de a descompune obiectul și nu de a pătrunde în intimitatea sa. Dacă reflecția caută elementele constitutive ale obiectului și planul care-i prezidează fabricația, aceste elemente nu vor fi concepute ca fiind organele vii ale obiectului, ci ca elemente ale unei totalități decompozabile.

Evident, această reflecție critică nu este lipsită de interes, întrucît numai sub această condiție obiectul ca realitate percepută poate fi pus în lumină pentru mine, încetînd, deci, să mai fie o totalitate confuză în care mă pierd. În plus, reflecția asupra formei ne poate avansa elementele propice comprehensiunii semnificației. Mai întîi, pentru că sensul fiind imanent semnului, analiza semnului deschide calea de acces la sens. Această observație este adevărată, cu deosebire, pentru operele plastice sau muzicale, adică în acele arte în care sensul este cu adevărat imanent limbajului estetic, în timp ce limbajul vorbit tinde întotdeauna să revendice un sens exterior și convențional. A descoperi cutare modulație muzicală, înseamnă a sesiza, de fapt, cutare inflexiune a sentimentului

care traversează opera: cadențele lui Bach sînt încrederea și forța. Există însă aici și o altă rațiune, care, de fapt, nu diferă de prima: activitatea creatoare, al cărei examen îi dezvăluie procedeele analizîndu-i rezultatele, este cu siguranță o activitate care nu se mărginește la un mod de a fabrica interesat și anonim cum e, în principiu, activitatea artizanală, ci o activitate care se ia drept scop sau care își propune scopul de a-l exprima pe autor: iată prin ce anume arta nu este o tehnică nediferențiată de altele. De aceea, tușa lui Van Gogh spune imediat ceva despre mesajul operei, ca și minuția primitivilor flamanzi, ca sintaxa unui scriitor, ca alegerea, de către arhitect, a cutărei pietre și a cutărui mod de construcție. Ceea ce nu împiedică tehnica să aibă exigențe și tradiții independente de autor, tradiții și tehnici care țin, deopotrivă, de necesitățile fizice ca și de cele sociologice, așa cum tehnologia, de pildă, o arată cu prisosință. Iată, dealtfel, și alte rațiuni în virtutea cărora examenul obiectiv al operei este întotdeauna posibil. În operele autentice există însă un anumit mod de asumare a tehnicii, și uneori de a o reinventa, mod care ne spune ceva despre autor și care ne introduce în universul semnificațiilor. E vorba de expresia sentimentelor, orizont către care se îndreaptă orice reflecție. Deocamdată însă, vom considera reflecția ce se fixează asupra semnificațiilor obiective, cu atît mai mult cu cît reflecția asupra structurii se poate opri întotdeauna la ea însăși: putem întotdeauna considera structura numai ca structură, ca rezultat al unei activități căreia nu-i examinăm decît aspectul tehnic sau condițiile materiale și sociale care o determină. Cîtă vreme poposim în acest plan, nu vom putea înțelege obiectul estetic; această anchetă, potrivită pentru obiectul uzual, nu este suficientă pentru un obiect care reprezintă altceva.

De aceea, opera solicită, de asemenea, o reflecție asupra a ceea ce ea semnifică: ea este o aparență de care trebuie să dea seama; ea are un subiect care se vrea înțeles. Ce vrea să spună cutare poem

în care cuvintele sînt atît de simple, limpezi și cuceritoare, cuvinte de toate zilele și care, brusc, devin insolite? Ce vrea să spună această simfonie care mă antrenează într-o aventură absurdă și care, totuși, trebuie să aibă un sens? Ce vrea să spună galbenul care percutează ca o fanfară într-un tablou de Van Gogh? Să observăm, mai întîi, că la acest nivel de cercetare interogația nu va avea niciodată sfîrșit. Și poate pentru că nu are obiect: e o tentativă cu totul gratuită să introducem conceptualul în sensibil și să voim ca un arabesc, o linie melodică, o pată de culoare să aibă un sens. La prima vedere nu au sens decît artele limbajului, arte a căror materie este încărcată de gînduri; și încă, de îndată ce cuvîntul suportă metamorfoza poetică, el încetează să mai aibă un sens pe care reflecția l-ar putea explicita. Vom lua în considerație această obiecție, cu atît mai mult cu cît ni se pare că ultimul acces la operă este sentimentul. De observat însă că sentimentul nu se angajează cu adevărat pe această cale, decît după ce a trecut proba reflecției. Opera de artă provoacă inteligența în așa fel, încît aceasta nu se poate apăra atît de ușor împotriva ei. Desigur, reflecția se simte mult mai în largul ei în artele limbajului, arte în care semnificațiile par să ceară explicitarea lor. Se știe că în tradiția celor mai vechi glosatori, comentariul textelor rămîne întotdeauna un exercițiu privilegiat. Pictura, muzica sau dansul au, de asemenea, glosele lor: dovadă aceste programe scrise uneori de mînă chiar de muzicieni sau coregrafi pentru operele lor, dezbaterile academiilor de pictură sau sculptură sau aceste simple cuvinte ale lui Van Gogh: „Am dorit să reprezint prin culoare teribilele pasiuni umane".

Totuși, această reflecție asupra fondului tinde să-și piardă obiectul în măsura însăși în care ea rămîne fidelă propriului său scop, care este acela de a trece de la aparență la lucru, de la opera considerată ca aparență la obiectul reprezentat și, în consecință, de a transcrie în limbajul prozei ceea ce opera spune prin propriul său limbaj: întreprindere vană, întrucît ceea ce spune opera nu

poate fi spus altfel decît prin ea. Imanența fondului în formă interzice utilizarea exclusivă a relației aparență-lucru. Acestei reflecții i se alătură una care nu-și mai propune să comenteze, ci să explice. În acest sens, obiectul estetic e considerat ca un lucru al naturii al cărui sens urmează să fie căutat în contexte anterioare sau posterioare: semnificația norului rezidă în ploaia pe care o anunță, sau în starea anterioară a atmosferei care o pregătește și, în orice caz, la ceea ce obiectul trimite ca la ceea ce îl implică; a explica, înseamnă a desfășura o implicație (și puțină importanță are aici faptul că implicația este logică sau reală și că una este sau nu reductibilă la alta). Dar, cum sensul obiectului estetic nu-și preexistă sieși pentru că el nu produce nimic, trebuie căutat în urmă. În acest fel, reflecția se orientează spre geneza sensului considerată, fie din punct de vedere logic — și se caută atunci felul în care sensul se dezvoltă pornind de la anumite afirmații sau, de la anumite evidențe, de exemplu în ce fel se desfășoară poezia lui Mallarmé pornind de la un anumit sentiment al neantului, sau *Concertele branderburgice* pornind de la o anumită concepție despre suită, sau pictura lui Bosch pornind de la o cosmologie alchimică — fie din punct de vedere cronologic, și atunci se caută legătura sensului cu o istorie care poate fi aceea a autorului însuși sau a culturii al cărei moștenitor este. Acest al doilea mod de explicație se substituie, adesea, primului: tema neantului la Mallarmé va trimite la o exegeză psihanalitică, imaginile simbolice ale lui Bosch la tradiția care l-a influențat, psihologia autorului trimițînd la analiza mediului și invers. Opera apare, astfel, ca supradeterminată sau, mai degrabă, fiecare cheie deschide o poartă, dar fără a se putea pătrunde vreodată în intimitatea operei. Aceasta pentru că, într-adevăr, comentariul literar și, cu atît mai mult, rațiunile de ordin genetic neutralizează experiența estetică: imediatul acesteia este spart, farmecul este rupt. Tradusă într-un alt limbaj, redusă la circumstanțe exterioare, opera este negată în ceea ce ea are mai specific. Este părăsită și nu mai e posibilă regă-

sirea ei pornind de la ceea ce ea nu mai este; ea nu mai e decît un obiect natural care nu-şi are sensul în el însuşi, ci într-o istorie al cărei produs este. Pentru a o regăsi şi pentru a-i conferi din nou privilegiul esenţial, şi anume acela de a fi suficientă sieşi şi de a purta în sine însăşi propriul său sens, va trebui să orientăm altfel reflecţia.

Dacă ne-am separat astfel de operă, am făcut-o pentru că am urmărit, în mare, s-o reconstituim substituindu-ne autorului. Există însă şi o altă formă de reflecţie, una care ne va pune în contact cu obiectul estetic. În acelaşi fel în care Immanuel Kant distinge între judecata determinantă şi judecata reflectantă, se poate distinge între o reflecţie care separă şi una care aderă. În cele de mai sus am expus acest tip de reflecţie confruntînd-o cu opera. I-am punctat, de asemenea, limitele. În ceea ce priveşte analiza sensului, aceasta presupune, incontestabil, o altă formă de reflecţie. E vorba de o reflecţie în care, mai întîi, adopt o nouă atitudine faţă de obiect. Am amintit de judecata reflectantă întrucît ea ne-ar putea deschide o cale, dar nu, mai ales, pentru că vom reflecta asupra noastră înşine, ci pentru că ne considerăm angajaţi prin însăşi reflecţia noastră. În acest caz, reflecţia depinde de ceea ce sînt şi de relaţia pe care o instituI cu obiectul. Prin reflecţia care aderă, mă supun operei în loc să mi-o subordonez, o las, adică, să-şi depună sensul în mine. Nu o mai consider, în consecinţă, ca un lucru ce trebuie cunoscut prin intermediul aparenţei, ci, dimpotrivă, ca un lucru spontan şi direct semnificant, chiar dacă nu pot împresura această semnificaţie: un cvasisubiect. Aceasta pentru că ea se referă implicit la expresia pe care o vom vedea, prin reflecţia simpatică, culminînd în orizontul sentimentului.

Diferenţa dintre aceste două tipuri sau forme de reflecţie rezidă, mai întîi, în diferenţa de atitudine, întrucît conţinuturile reflecţiei pot fi aceleaşi: mă întreb întotdeauna ce semnificaţie au cutare versuri din *La jeune Parque*, cutare deformaţie anatomică a unui personaj pictat de Gauguin, cutare grup de dansatori într-o figură de balet. Dar încetez să

mă întreb în felul în care fizicianul se întreabă ce semnifică o deplasare de raze în spectroscop, legînd, adică, acţiunea de o cauză, fie aceasta intenţia autorului, influenţa unei tradiţii sau orice altă circumstanţă care poate fi pusă în legătură cu această intenţie. Pot invoca încă autorul pentru a-mi dezvălui sensul operei, dar acesta nu mai este acum un autor distinct de opera sa aşa cum este distinctă cauza de efect, un autor a cărui personalitate reală şi inserţie într-o istorie reală ar putea oferi cheia operei; este autorul pe care îl identific cu opera şi care exprimă mai puţin raţiunea operei decît exprimă opera raţiunea lui, astfel că invocînd autorul explic încă opera prin ea însăşi. Lucru extrem de important: tot ceea ce spun în legătură cu opera, spun încercînd să-i rămîn fidel, căutînd, adică, în ea raţiunea a ceea ce este. Astfel, dacă gîndesc încă la o geneză, aceasta înseamnă acum autogeneză: a înţelege opera nu mai înseamnă a descoperi ceea ce a produs-o, ci în ce fel se produce şi se desfăşoară ea însăşi. Este, poate, acelaşi mod în care, finalmente, înţelegem dezvoltarea sau comportamentul unei fiinţe vii: nu sesizăm fenomenul propriu vieţii decît înţelegînd modul în care ea se întemeiază pe sine însăşi şi îşi extrage propria sa substanţă d'n toate cauzele care acţionează asupra ei, dar care nu o determină decît să fie ea însăşi. Mai mult încă, în acest fel înţelegem cu adevărat pe un altul: atunci cînd actul său ne apare ca expresie a fiinţei sale, căutăm în el manifestarea unei necesităţi existenţiale, interioare, o necesitate ţesută de propria sa libertate, şi nu de o necesitate exterioară care îl determină din afară. Se pune însă întrebarea — în contextul la care ne referim — cum este posibilă sesizarea autogenezei operei de artă? Prin participare sau, altfel spus, cu condiţia să ne identificăm îndeajuns cu obiectul pentru a regăsi în noi acea mişcare prin care opera este ea însăşi. Astfel, înţelegerea celuilalt ca atare presupune din partea noastră, în primul rînd, să-i fim, într-un anumit fel, consubstanţiali şi, în al doilea rînd,

să ne simţim interesaţi în această cunoaştere, să ne legăm destul de strîns cu el pentru a deveni sensibili la afinitatea pe care o avem faţă de el[1]. O situaţie asemănătoare ne apare în *Fenomenologia* lui Hegel şi, de asemenea în *Dinamica socială* a lui Comte unde a înţelege istoria înseamnă a-i regăsi ecoul în mine, înseamnă a fi pe deplin istoric sau pe deplin fiinţă vie: trebuie să mă pun de acord cu ea, ca istoria să aibă un oarecare raport direct cu mine, într-un cuvînt, ca eu să rezum şi să port în mine umanitatea. A înţelege, înseamnă a-ţi aminti să fi fost, înseamnă a urma obiectul regăsindu-l. Garanţia acestei descoperiri constă într-un fel de complicitate pe care o întîlneşte în mine.

Acesta ar fi modul de a proceda al reflecţiei simpatice în faţa obiectului estetic — şi vom vedea cît de apropiată este ea de sentiment, asupra căruia se deschide şi care poate că o inspiră. Ea nu este altceva decît o atenţie fidelă şi pasionată prin care mă impregnez de obiect devenind consubstanţial obiectului şi graţie căreia obiectul se pune în lumină întrucît devine familiar. Chestiunile pe care ni le vom pune: pentru ce această tuşă, această linie melodică, acest ornament? primesc acum un răspuns, dar nu prin descoperirea unei cauze exterioare operei, ci prin sentimentul unei necesităţi interioare operei. O necesitate pe care va trebui s-o numim existenţială, întrucît ea este analoagă aceleia pe care noi înşine o încercăm atunci cînd sîntem obligaţi, prin dezvoltarea însăşi a fiinţei noastre, la o cutare opţiune sau la o cutare judecată. Pentru ce aceşti monştri în tablourile lui Bosch? Pentru a ne arunca în atmosfera unui univers magic în care proliferează oribilul, un oribil liniştit care trebuie recenzat întrucît el ne apare ca atare

---

[1] Acest fel de asimilare a celuilalt nu este, totuşi, o identificare. HUSSERL, care o numeşte „cuplare" în „aprezentarea asimilantă", adaugă că celălalt, ca aprezentat „nu poate fi niciodată realmente prezent" (*Méditations cartésiennes*, p. 94) în sfera primordială a ceea ce îmi aparţine, căci eu nu sînt celălalt şi nu l-aş putea gîndi decît „ca ceva analog cu ceea ce îmi aparţine". (p. 97).

prin detaliu mai degrabă decît prin masă, şi pentru că el ne investeşte printr-o lentă şi minuţioasă dezagregare a lucrurilor familiare. Pentru ce insistentul cromatism din *Tristan şi Isolda,* dacă nu pentru a ne fermeca şi familiariza cu tonul unei poveşti de dragoste absurdă şi vehementă care refuză ziua în favoarea nopţii? Pentru ce cromatismul, care are, desigur, o altă funcţie în *Maeştrii cîntăreţi,* şi acordurile simfoniei a IX-a mai degrabă decît acordurile simfoniei a VII-a de Monteverdi? Cu siguranţă că reflecţia estetică trebuie să consimtă la propriul său sfîrşit. Ea nu trebuie să refuze evidenţa unei necesităţi care-şi este suficientă sieşi, şi anume din două motive: mai întîi pentru că e vorba de o necesitate a operei aşa cum este, necesitate ce interzice orice ipoteză în legătură cu ceea ce ea ar fi putut fi; al doilea, pentru că e vorba de o necesitate interioară operei, necesitate care nu s-ar putea explica invocînd infinit seria, sau seriile, de cauze. A înţelege opera, înseamnă a te asigura că ea nu poate fi alta decît este. Iar aici nu e vorba de o tautologie, întrucît această asigurare nu ne poate pătrunde decît dacă noi înşine sîntem pătrunşi de operă, îndeajuns pentru a o lăsa să se dezvolte şi să se afirme în noi, deajuns pentru a găsi în această intimitate cu ea voinţa de a-i căuta sensul în ea însăşi. Aceasta întrucît necesitatea existenţială — repetăm — nu poate fi cunoscută în afară, ea nu poate fi încercată decît în mine, dacă sînt capabil să mă deschid ei. Aceasta este necesitatea obiectului estetic, dar pe care va trebui s-o recunosc în mine.

Dar să precizăm că această necesitate nu este cîtuşi de puţin aceea care apasă din afară asupra tuturor lucrurilor lumii, ci o necesitate prin care obiectul estetic se propune şi se afirmă ca perfect şi imuabil, nesupunîndu-se decît propriei sale legi. Ea îi conferă un caracter inepuizabil prin care reflecţia îl descoperă ca fiind incomparabil. Se poate spune însă că, într-un anume sens, inepuizabil este orice obiect perceput a cărui aparenţă este întotdeauna completată de imaginaţie, astfel că fiecare scop evocă o multiplicitate de alte scopuri, şi că

posibilul se află întotdeauna la orizontul realului. Această indeterminare a datului aparţine, evident, şi obiectului estetic, care este întotdeauna un obiect perceput a cărui percepţie nu este niciodată încheiată, dar care nu se dovedeşte a fi suficientă pentru a-l caracteriza. Nu este vorba, cu atît mai mult, de inepuizabilitatea determinărilor ontice prin care obiectul este dependent de întregul univers, insesizabil prin multiplicitatea relaţiilor care îl constituie. Acest adevăr se aplică obiectului material ca suport al obiectului estetic, dar cu care obiectul estetic nu se identifică niciodată: catedrala este desigur, această masă de piatră hărăzită eroziunii ca orice grămadă de pietriş, dar ea este şi altceva, — o idee încarnată în raport cu care piatra nu este decît un mijloc de apariţie. Percepţia însăşi este aceea care ne instruieşte şi ne interzice să reducem obiectul estetic la statutul unui obiect oarecare: percepţia naivă este mai înţeleaptă decît intelectul, întrucît ea ne avertizează în legătură cu ceea ce obiectul estetic are solid sau (cînd el este estompat, ca în artele temporale) consistent şi organic, un caracter de ireductibilitate la contingentul relaţiilor exterioare. Aceste două tipuri de inepuizabilitate pot fi considerate cantitative sau, în termeni bergsonieni, extensive. Le putem numi tot atît de bine şi negative, întrucît ele indică, deopotrivă, finitudinea cunoaşterii sensibile — incapabilă să coincidă cu obiectul său — şi finitudinea obiectului pe care trebuie să-l raportăm la univers pentru a-l determina în întregime. Aceste două tipuri de inepuizabilitate — să mai adăugăm — definesc anumite aspecte ale obiectului, alteritatea şi exterioritatea sa sau, altfel spus, exterioritatea sa în raport cu conştiinţa percepătoare şi exterioritatea sa în raport cu sine însuşi. Să observăm însă că aceste caractere, departe de a conveni obiectului estetic ca atare, trădează proximitatea esenţială pe care el o întreţine cu conştiinţa şi, de asemenea, coerenţa organică ce face din el un cvasi-subiect. Aceste caractere definesc numai situaţia obiectului în raport cu privirea ce se fixează asupra lui, sau în raport cu alte obiecte care compun împreună

cu el realul; ele caracterizează ființa în sinelui care nu poate fi în și pentru sine, și care rămîne întotdeauna rebelă la inteligibilitatea esenței și la vanitatea ideii. Există însă și un alt tip de inepuizabilitate, și anume prin exces și nu prin lipsă, formă de care ne apropiem atunci cînd ne gîndim la multiplicitatea interpretărilor posibile date aceluiași obiect; această multiplicitate are un sens pozitiv, ea atestă bogăția obiectului; dacă există vreun defect, acesta rezidă numai în cunoașterea noastră și care nu se poate explica în mod rațional. Aceasta cu atît mai mult, cu cît nu e vorba, ca în planul percepției, de o infinitate de scopuri totdeauna parțiale și care invocă un complement, dintre care nici unul nu poate fi adevărat întrucît e cu totul van să căutăm adevărul la nivelul aparenței — cîtă vreme aceasta e definită prin relativitatea sa. E vorba, mai degrabă, de o pluralitate de semnificații care sînt, mai mult decît perspective prelevate asupra obiectului, expresii totale ale acestui obiect. Și în măsura în care, totuși, aceste semnificații dețin încă statutul unor puncte de vedere — distinse de către inteligență și comparabile cu punctele de vedere ale percepției — ele atestă încă exterioritatea obiectului și faptul că el este ireductibil la inteligență, așa cum era ireductibil la privire. În măsura în care aceste puncte de vedere reprezintă un efort pentru a sesiza natura însăși a obiectului, concursul lor atestă, neîndoielnic, profunzimea acestuia, o profunzime care nu e numai opacitatea în-sinelui, ci plenitudinea unui sens. Într-adevăr, dacă obiectul estetic este inepuizabil, el este, finalmente, grație profunzimii sale: el nu există în maniera lucrului pe care nu-l putem cuprinde dintr-o singură privire, ci în maniera unei conștiințe căreia nu-i putem atinge adîncimile. Profunzimea fizică este încă o imagine înșelătoare, cu atît mai mult cu cît ea invocă măsura și extensia. Obiectul estetic e profund pentru că el este dincolo de măsură și, mai ales, pentru că ne obligă să ne transformăm pentru a-l sesiza: ceea ce măsoară profunzimea obiectului estetic este profunzimea de exis-

tență la care ne invită; profunzimea sa este corelativă cu a noastră.

Această corelație este caracteristică sentimentului care culminează în experiența estetică. Acest sentiment poate fi descris prin explicarea acestei corelații, arătînd în ce fel omul devine profund și în ce fel, în schimb, obiectul îi apare profund. Vom avea mult de cîștigat în acest sens propunîndu-ne să verificăm ceea ce am sugerat de mai multe ori în legătură cu ființa obiectului estetic și anume că profunzimea sa nu poate fi sesizată decît ca un corelat, și, de asemenea, ca imagine a profunzimii spirituale. Să ne oprim, deci, un moment asupra acestei accepții a noțiunii de profunzime.

2. SENTIMENTUL CA EXISTENȚĂ PROFUNDĂ

Într-adevăr, cu imaginea profunzimii umane încercăm profunzimea lucrurilor. O pădure profundă, o apă profundă — iată realități care ne atrag întrucît avem impresia unui adevăr de descoperit, a unui minunat secret prezent în inima lucrului: ce faună stranie tăinuie fundul mărilor? Ce castel încîntător se ascunde în pădurea somnolentă? Eterna seducție a ascunsului. Dar ascunsul nu e cîtuși de puțin neașteptatul, extraordinarul de care ne ciocnim la cotitura drumului; acest neașteptat poate stîrni cele mai vii emoții, dar el rămîne fără prestigiu oricît de mare ar fi puterea sa. Ascunsul este neașteptatul pe care îl așteptăm, pe care îl rîvnim la capătul unei lungi explorări, recompensa promisă eroilor aventurii. Curioșii care privesc aceste animale din altă lume care populează acvariile știu bine că ele nu constituie pentru ei ceea ce au constituit pentru îndrăzneții care le-au smuls din adîncurile marine, ceea ce vor fi pentru cei care le vor contempla prin hubloul batiscafului. Ascunsul nu are preț, decît prin provocarea pe care o lansează și poate că există dintotdeauna ceva sublim în ceea ce este ascuns. Curajul este, cu siguranță, o primă manifestare a profunzimii în om. După Le Senne, curajul este sufle-

tul oricărei virtuți: el se trezește la gustul aventurii care este dorința inexplicabilă a unui obiect absent; curajul se confirmă în actul său ca izvorînd dintr-o stranie decizie care, ea însăși, vine de mai departe decît mișcările spontane ale furiei sau ale fricii. Pentru că, dacă în curaj există furie, așa cum o numește Platon, și poate frică, așa cum sugerează Alain, în el există încă și mai mult: e vorba de o decizie și de o fidelitate care izvorăsc din libertate, termen în lipsa căruia conversiunea omului în erou este inexplicabilă. Astfel, profunzimea ca sediu al ascunsului face apel la profunzimea din om — iată, dealtfel, și motivul pentru care ea nu este, pur și simplu, extensivă: profundul nu este un ceva îndepărtat, ci un ceva mai dificil.

Dar să vedem ceva mai îndeaproape în ce constă profunzimea omului[1]. Distincția: superficial—profund este, desigur, un fapt de experiență: știm foarte bine să examinăm un om, să salutăm profunzimea unui caracter, a unui act sau a unei idei. Reflecția însă poate să provoace degenerarea acestei experiențe spontane într-un anumit romantism al profunzimii. Și va trebui să ocolim identificarea profundului cu ascunsul sau involuntarul, cu trecutul și cu inconștientul. În această privință, psihologia abisală oferă atîtea capcane cîte adevăruri aduce la lumină. Trecutul, într-adevăr, pare a fi un gaj al profunzimilor: noaptea în care se înfundă este aceea a unui paradis pierdut a cărui fabuloasă amintire obsedează Genezele pînă la Proust. Și este incontestabil că trecutul ne afectează și, uneori, în momentul unor experiențe privilegiate, mai viu decît recunoaștem. Întoarcerea în țara natală — elegie sau epopee — înseamnă pelerinaj la izvoare: ne întîlnim cu noi înșine. Dar ceea ce este afectat, nu este poate trecutul ca atare, ci experiența pe care ne-o facem despre acesta — cu prilejul unei anumite percepții care ne prezintă mărturiile trecutului nostru — în momentul cînd

---

[1] Încă o dată, nu vom defini această profunzime a omului decît printr-un dublu raport pe care ea îl întreține cu profunzimea obiectului: ea îi condiționează înțelegerea și îi ilustrează noțiunea.

încercăm a ne lega de acest trecut pentru a ne identifica, o clipă, cu ceea ce am fost. Triplă experiență: pe de o parte, facem bloc cu noi înșine, sîntem unul, în ciuda dispersării timpului. Pe de alta, ne încărcăm cu propriul nostru trecut. Printr-o experiență inversă aceleia a *Voyageur sans bagages,* sîntem asigurați de propria noastră substanțialitate, dar fără ca această greutate a trecutului care ne încarcă să ne facă să ne scufundăm într-un în-sine, întrucît totalitatea trecutului nostru nu este o pozitivitate de lucruri, ci afirmarea unei existențe. În sfîrșit, resimțim, totodată, irezistibila scurgere a timpului și că, totuși, ceva în noi rămîne invulnerabil la aceasta, nu numai pentru că trecutul nostru nu e abolit, ci pentru că el nu ne este străin. Experimentăm, în acest fel, dimensiunea interiorității, adică acel ceva prin care avem o profunzime, acea putere de a ne întîlni cu noi înșine și, în timp, de a scăpa timpului, întemeind, astfel, un nou timp, și anume prin fidelitatea amintirii și a promisiunii. Dar nu trecutul prin el însuși este profund; el nu e nici chiar emoționant, întrucît, ceea ce emoționează este întîlnirea trecutului și prezentului în mine și, poate, de asemenea, caracterul imprevizibil al acestei întîlniri, pe care întîmplările vieții mi-o pot rezerva. Profundul constă, deci, în utilizarea pe care o dau trecutului.

Dar, așa cum profundul nu este cantitativ, el nu este nici extensiv și dacă e necesar să-l raportăm la timp, e vorba de un timp considerat ca *tensio* și nu ca *extensio.* Profunzimea în om comandă timpului, în loc să fie comandată de timp. Ireparabila scurgere a clipelor nu mai constituie decît o ocazie de evocare a trecutului pentru a-i modela fața și de a ne angaja în viitor. Clipa care trece, dacă ea însăși are o profunzime, dacă, în alți termeni, îi sînt în întregime prezent și o consacru prin această prezență, nu se va pierde: ea trece în mine, devenind un temei originar în beneficiul căruia sînt de aici înainte. Întîlnim aici analizele lui Gabriel Marcel[1], subliniind ideea că profundul stă

[1] «Note sur la profondeur», *Fontaine,* avril, 1946.

în dezacord cu timpul şi, de asemenea, cu spaţiul, mai degrabă decît nu le-ar respecta. Mai exact, profundul prefigurează eternitatea în măsura în care *atunci* şi *acum* tind să se confunde, ca şi *apropiatul* şi *îndepărtatul*, *aici* şi *în altă parte*. Gabriel Marcel invocă exemplul copiilor care par că sînt în căutarea unui aici absolut, atunci cînd ei caută adăposturi secrete, o patrie metafizică s-ar putea spune. Vom putea invoca, la fel, exemplul miturilor către care urcă întotdeauna imaginaţia primitivă, mituri care nu se înscriu în timpul lumii, ci într-un trecut absolut: a fost odată... timpul care nu are strămoşi, ci o posteritate, timp originar pe care timpul lumii nu încetează să-l repete[1]. Lucrurile se petrec cumva în felul în care romancierii englezi descriu căutarea clipelor perfecte, şi nu este cîtuşi de puţin indiferent faptul că aceste clipe perfecte sînt marcate de o experienţă estetică. În acest fel, trebuie să considerăm valabile două afirmaţii: mai întîi că, dacă profundul stă într-un oarecare raport cu timpul, acesta nu e, pur şi simplu, la trecut ca atare. Prestigiul trecutului rezistă, fără îndoială, la analiză, întrucît în el se amestecă ideea de origine ca îndepărtare şi ideea de origine ca resort, sau ideea de început ca un termen prim şi ideea de început ca termen absolut: lucrurile se petrec ca şi cum îndepărtatul temporal ar ilustra şi condiţiona profunzimea clipei. (Această confuzie izvorăşte, poate, din ceea ce Alquié numeşte „dorinţa de eternitate" adică dorinţa de a scăpa timpului, dorinţă care ea însăşi izvorăşte din nostalgia desăvîrşitului: e foarte adevărat, în acest sens, că pentru sinele vrea să fie în-sine şi că recursul la trecut constituie un mod de asigurare al fiinţei în securitatea irevocabilului). În sfîrşit, profundul nu poate fi raportat la clipă, decît în măsura în care această clipă este plină de mine şi prelevată din timpul care sînt, iar nu din timpul în care sînt. Altfel

---

[1] Cf. VAN DER LEUWE, *L'homme primitif et la religion*, p. 100.

spus, profundul se referă esențialmente la mine, la plenitudinea și la autenticitatea existenței mele; el nu este în timp decît în măsura în care timpul sînt eu.

Trebuie să purificăm acum ideea profundului în mine și să distingem profundul și ascunsul (sau inconștientul) așa cum vom distinge profundul și îndepărtatul, tema ascunsului și a îndepărtatului fiind, dealtminteri, înrudite. Există, desigur, în mine o profunzime a ceea ce sînt prin natură, o profunzime pe care psihologia, biologia și genetica o pot explora: în inconștientul, ereditatea și în rasa mea, în ceea ce transportă fluviul sîngelui de care vorbește Rilke, există propriile mele temeiuri, temeiuri la care trebuie să consimt și să le lămuresc. Aplecîndu-mă asupra acestui abis încerc amețeala alpinistului care se află în marginea prăpastiei, sau amețeala exploratorului care se află în fața pădurii tropicale. Dar, să observăm, nu numai că profunzimea rădăcinilor eului nu apare decît celui ce și le asumă — așa cum fascinația coborîrilor în infern nu se exercită decît asupra omului decis să înfrunte pericolele și să-i pătrundă secretele — dar, poate că nu aici se află adevărata profunzime: aceasta nu rezidă în ceea ce sîntem, ci în ceea ce facem. Trecutul meu și rasa mea, această îndepărtată ascendență în care mă întîlnesc cu formele primitive ale vieții, sînt, evident, în mine. Dar această identificare nu pune cu adevărat o problemă fascinantă decît dacă sînt, în același timp, altceva, fie chiar și numai conștiința pe care o am în legătură cu ea. Pentru că, dacă eu nu sînt altceva decît o răspîntie de întîmplări, un moment al istoriei naturale, orice profunzime dispare. Trebuie să mă zguduie ideea că sînt o atare istorie, pentru că mă știu ireductibil la ea. Această istorie nu este profundă decît pentru o ființă care deține conștiința autenticei sale profunzimi. De unde o va extrage? Din puterea de a fi conștient de sine, de a duce și trăi o viață interioară al cărei ritm nu este supus întîmplărilor exterioare. Această adevărată profunzime, profunzimea obiectivității, este dublu subordonată: nu numai că ea trebuie să fie

recunoscută de către sine, ci trebuie să fie integrată în acesta; trecutul individului și chiar al speciei, se descoperă, finalmente, în mine însumi. În caz contrar, el se reduce la o suită anonimă de evenimente care mă lasă indiferent.

Dacă, în mod asemănător, psihologia trebuie să pună accentul pe experiențele copilăriei, aceasta nu pentru că sînt infantile, ci pentru că sînt decisive, pentru că omul, într-adevăr, repetă copilul așa cum primitivul repetă tradiția ancestrală. Sîntem îndreptățiți să căutăm profundul în trecut, întrucît putem verifica împrejurarea că el este încărcat de viitor. Dar prezentul însuși îl poate tăinui, dacă el pune în mișcare în noi o undă temporală, dacă ceva în noi se configurează și se decide prin el; nu e suficient ca experiența să se graveze în noi ca o amintire de neșters, e necesar ca ea să ne transforme și să ne orienteze viitorul. Dacă ne-am lăsa tentați de transcrierea calitativului în cantitativ am spune că va fi profund cel care va atinge și trăi un mare număr de stări, așa cum o idee este profundă atunci cînd determină un întreg sistem intelectual, sau o pasiune atunci cînd stîrnește nenumărate gînduri sau cînd suscită un mare număr de acte. Totuși, profunzimea nu se lasă măsurată prin numărul de acte pe care le generează sau le inspiră; ea nu are această posteritate decît pentru că mai întîi, este și rămîne o anume calitate a trăitului, un mod de a trăi căruia sentimentul îi este cea mai bună ilustrare.

A fi profund, înseamnă a te situa într-un plan de unde poți deveni sensibil prin întreaga ta ființă, plan în care persoana se regăsește și se angajează. Înțelegem acest lucru prin contrast cu modurile indiferenței, detașate și superficiale și care atestă că subiectul nu se regăsește cu adevărat pe sine, ci se abandonează bunului plac al clipei, fără proiecte și fără memorie, într-un timp care nu este decît succesiune și nu angajare. A fi profund, înseamnă a refuza să fii lucru, întotdeauna exterior în sinelui tău, dispersat și risipit în derularea clipelor. Înseamnă a te face capabil de o viață interioară, de a-ți cuceri o intimitate — ceea ce

indică, pînă la urmă, noțiunea de conștiință așa cum remarca Pradines: geneza unui pentru-sine, dar nu ca putere de negație, ci ca putere de afirmare.

Această profunzime aparține sentimentului și, cu deosebire, sentimentului estetic. Prin această profunzime sentimentul se distinge de o simplă impresie, el, și nu impresia este corespondentul expresiei în obiect. Singurul gaj de profunzime pe care nu-l poate da, în aparență, sentimentul estetic este perseverența; dar sentimentul estetic compensează puterea de a dura prin plenitudinea clipei. Se poate arăta, apoi, că chiar dacă sentimentul estetic nu-și manifestă perseverența în afară prin acte, undele sale nu se amortizează decît foarte lent și tocmai prin aceasta gustul nostru se formează și se maturizează. În orice caz, sentimentul estetic comportă alte semne de profunditate. El implică, mai întîi, prezența totală a subiectului; obiectul nu-i este prezent decît dacă subiectul însuși este prezent. Cîtă vreme îmi exercit doar judecata, mă detașez de obiect, devin impersonal: reflecția separă. În fața obiectului estetic, dimpotrivă, nu sînt nici conștiința pură în sensul unui *cogito* transcendental, nici privire pură pentru că această privire este încărcată de tot ceea ce sînt. Obiectul estetic nu este cu adevărat al meu, decît dacă sînt al lui. Imprejurarea ne apare limpede prin contrast cu experiența acelor spectatori care nu-i acordă decît o privire rapidă și superficială și care nu înțeleg nimic pentru că sînt total absenți. Sentimentul estetic este profund pentru că obiectul afectează tot ceea ce mă constituie; trecutul meu este imanent prezentului contemplației mele, el este aici ca ceea ce sînt: nu rezultatul unei istorii care ar face din mine termenul unei secvențe cauzale, ci sediul unei durate în care sînt reunit cu mine însumi; trecutul care sînt conferă densitate ființei mele și, de asemenea, putere de pătrundere privirii mele. Cum aș putea simți muzica dacă n-aș fi decît o ureche momentană, dacă urechea mea n-ar fi formată și, mai mult, dacă n-aș lăsa sunetele să răsune și să-și găsească ecou în eul pe care li-l ofer? Aceasta nu

vrea să însemne, desigur, că o anumită melodie ar însufleți în mine o anume tristețe, ar conjura cutare dragoste, ar trezi un cutare regret, ar evoca o cutare suită de gînduri, pentru că, în acest caz, aș înceta s-o mai ascult, așa cum se întîmplă deseori. Aceasta înseamnă însă că toate evenimentele trecutului meu au devenit eu și că, ascultînd melodia consimt să fiu acest eu, în loc să trăiesc la propria-mi suprafață. Lucrurile se petrec ca și cum, pentru a fi cu adevărat prezent lumii lui Shakespeare sau Balzac trebuie, cum se spune, să fi trăit. Dar aceasta nu în sensul confruntării operei cu o cutare experiență pe care am realizat-o și pe care aș reînsufleți-o pînă la punctul în care ar fi trebuit să fiu ucigaș pentru a-l înțelege pe Macbeth, tată nefericit pentru a-l înțelege pe Lear sau Goriot; dimpotrivă, opera este aceea care mă va învăța în ce constă perversiunea voinței la ucigaș sau frămîntările sufletești la un părinte, dar cu condiția să particip la ea, ceea ce presupune un ceva vulnerabil în mine, greutatea substanțială și, totuși nematerială a eului profund. Cu cît voi oferi mai multe puncte de contact cu opera, cu atît ea mi se va revela mai bine; aceasta pentru că experiența pe care mi-am însușit-o nu rămîne indiferentă, dar nu întrucît ea mă instruiește în legătură cu sensul operei, ci pentru că permite operei să mă instruiască conferind eului mai multă profunzime, iar operei mai multă putere asupra mea[1].

Dacă sentimentul estetic este profund pentru că ne unește, el se dovedește a fi profund, de asemenea, întrucît ne deschide; viața interioară nu înseamnă rătăcirea subiectului în meandrele încețoșate ale meditației subiective; ea se manifestă prin

---

[1] Întîlnim aici o formă a fenomenului de atenție: cînd sînt atent la o idee sau la un obiect, înseamnă că le sînt sensibilizat prin trecutul cunoașterii mele; reîntîlnim aici ceea ce mai înainte am spus în legătură cu mobilizarea cunoștințelor de către imaginație în planul reprezentării. Dar dacă numim sentiment atenția acordată obiectului estetic, aceasta pentru că experiențele mele afective și cunoștințele mele sînt, în egală măsură, prezente; nu numai inteligența este, astfel, sensibilizată.

acte și pare că nu e nimic altceva decît calitatea acestor acte cînd acestea încetează să mai fie răspunsuri fără fior la solicitările mediului. În orizontul experienței estetice, viața interioară se manifestă, înainte de toate, prin puterea sa de deschidere. A fi profund, înseamnă a fi disponibil. Din punct de vedere transcendental, noi nu putem deschide o lume și nu ne putem deschide acestei lumi, decît printr-o aceeași mișcare: există o reciprocitate între intenționalitate și ființa de sine (l'être-soi): ființa de sine nu mai desemnează însă raportul pur la sine constitutiv unui eu care gîndește, ci substanța eului profund; iar intenționalitatea nu mai este vizare *de* ci participare *la*. Într-adevăr, a mă deschide aici nu înseamnă numai a fi conștient de ceva, ci a mă asocia la ceva. Sentimentul este comuniunea în care aduc întreaga mea ființă. Am cercetat, dealtfel, în mai multe planuri, problema necesității acestei participări la obiectul estetic. Să precizăm că aici nu e vorba numai de o participare imaginativă prin care conferim obiectului reprezentat o cvasi-realitate, ci de a accede la o intimitate cu ceea ce exprimă obiectul. Nu e vorba de a crede că Hamlet este real pentru a fi interesați în aventurile sale, ci de a fi prezenți lumii lui Hamlet, de a ne lăsa afectați și învăluiți de ea. Sentimentul este profund, deci, prin această specie de generozitate, prin încrederea pe care o acordăm obiectului și care nu se va consuma fără fervoare (pentru că omul profund este omul capabil de a avea încredere în altul, omul care descoperă în el dimensiunea ascunsă a actelor sale: o noblețe în ceea ce pare josnic, o grandoare în ceea ce pare mic și, în orice caz, o personalitate în ceea ce pare anonim și o libertate în ceea ce pare determinat). Observația ni se pare a fi valabilă și pentru sentimentul de dragoste, dar asupra acestei chestiuni vom reveni în momentul în care vom aduce în discuție atitudinea estetică: nu cumva dragostea este această așteptare a unei conversiuni prin atenția față de altul, față de ceea ce el este și față de ceea ce exprimă?

Acest lucru nu devine posibil decît pentru că sentimentul ne permite să citim aceste expresii. Aceasta e, poate, suprema garanție a profunzimii sentimentului, și anume aceea că el este inteligent așa cum inteligența nu poate să fie: fără să se angajeze în eforturi, tocmai pentru că sentimentul este deschidere și atenție. Obiectul îi devine transparent, dar nu în sensul transparenței ideilor clare, ci al transparenței unui semn care este semnificația sa, al transparenței unui surîs care este tandrețea sau al unui motet care e cucernicia. Înțelegerea expresiei estetice va fi cu atît mai vie cu cît prezența noastră este mai deplină și, în consecință, sentimentul nostru mai bogat. Copilul cunoaște tandrețea în brațele întinse ale mamei sale, dar întregul său răspuns se rezumă la actul de abandonare. Omul cunoaște tandrețea într-un andante de Mozart — acea nuanță singulară a tandreței, o bucurie care a trecut peste nu se știe cîte încercări fără să se piardă în ele — pentru că el îi oferă din propria sa profunzime un aliment substanțial. Sensul este pătruns direct, dar acest sens este cu atît mai bogat cu cît este privit mai profund.

Astfel, profunzimea sentimentului estetic se măsoară prin ceea ce el descoperă în obiect. E necesar, acum, să revenim asupra profunzimii obiectului. Am schițat mai înainte această noțiune, cel puțin negativ, arătînd că reflecția nu poate epuiza sensul obiectului estetic. Ne rămîne acum să-l înțelegem ca un corelat al profunzimii sentimentului.

3. PROFUNZIMEA OBIECTULUI ESTETIC

Dacă ne propunem să definim profunzimea obiectului estetic e necesar, mai întîi — dealtfel, ca și în cazul definirii profunzimii omului — să o considerăm într-o relație de opoziție cu ceea ce nu poate fi. Trebuie, în primul rînd, să abandonăm sau să purificăm temele îndepărtatului și ascunsului. Obiectul estetic nu este profund întrucît este îndepărtat sau întrucît ceva din substanța

sa ar aparţine trecutului; nici exotismul şi nici vechimea nu-i sînt o cauţiune. Dacă ne alăturăm anticului o facem pentru mai multe raţiuni extra-estetice. Prima ar fi aceea că dovedim o oarecare plăcere în a reconstitui o istorie; avem un gust dezvoltat al istoriei şi sîntem recunoscători obiectelor care pot alimenta acest gust, împrejurare ce poate merge pînă la o stranie superstiţie şi anume aceea că data este o proprietate intrinsecă obiectului şi că ea posedă, în consecinţă, o virtute proprie. Există aici un adevăr şi anume că data indică, cel mai adesea, stilul — fapt de natură să ne furnizeze preţioase şi interesante informaţii asupra naturii obiectului şi locului său în istoria esteticii. Nu trebuie trecut însă cu vederea împrejurarea că, de fapt, stilul este acela care permite datarea şi instituirea unei cronologii, iar nu data care permite să percepem stilul; aşa cum percepţia estetică are nevoie să fie avertizată şi instruită, data este, deseori, aceea care ne alertează şi ne permite să observăm mai bine obiectul sau, cel puţin, de a ne exercita reflecţia critică. A doua raţiune, de acelaşi ordin, rezidă în aceea că vechimea constituie prin ea însăşi o recomandare în măsura în care ea ne asigură că obiectul, pentru a veni pînă la noi, a trebuit să fie purtat de o lungă admiraţie în timp; în acelaşi fel în care percepţia noastră caută puncte de reper şi elemente auxiliare, tot aşa, gustul nostru îşi caută strămoşi care să-l justifice: vechimea constituie un gaj pentru judecată. Dar ea este, de asemenea, — şi aceasta ar fi a treia raţiune — un gaj pentru obiectul însuşi: faptul că a traversat epocile şi a rezistat timpului — iată semnul soliditătii şi, în acelaşi timp, al influenţei sale. Longevitatea este semn de sănătate. Totuşi, dacă aceste raţiuni explică prestigiul îndepărtatului, ele nu ne autorizează să măsurăm valoarea intrinsecă a obiectului estetic după vîrsta sa. Ele sugerează, dealtminteri, că important nu e ca obiectul să fie încărcat de timp, ci să reziste timpului. Obiectul estetic nu este istoric decît pentru reflecţia critică; în el însuşi, obiectul estetic tinde să scape istoriei, tinde să fie nu martorul unei epoci

istorice, ci sursa propriei sale lumi și a propriei sale istorii.

Profunzimea estetică nu este, cu atît mai mult, ascunsul. De la îndepărtat la ascuns nu există, dealtminteri, decît un pas. Vom spune însă că îndepărtatul nu califică în obiectul estetic decît ceea ce este natură destinată timpului; ascunsul n-ar putea califica în el decît conținutul și anume în sensul în care spunem: există în el un secret. A invoca ascunsul înseamnă a nega legea fundamentală a obiectului estetic, adică adecvarea aparației la ființa sa; ar însemna în același timp, să-i trădăm interioritatea care nu ne apare decît exteriorizîndu-se. Totuși, există două aspecte ale obiectului estetic, aspecte ce relansează și par să justifice ideea ascunsului: obiectul estetic este, adesea, straniu și dificil.

Or, dacă profundul relevă adesea oarecari laturi stranii, faptul se poate explica prin aceea că el nu este ca atare decît cu condiția de a ne dezrădăcina, de a ne smulge obișnuințelor — corpul eului superficial — pentru a ne pune în fața unei lumi noi care cere o privire nouă. Cînd obiectul estetic nu este capabil să ne surprindă și să ne transforme, înseamnă că nu-i putem face pe deplin dreptate: în această ipostază ne apare ca un obiect uzual de care ne achităm din momentul în care i-am acordat răspunsul distrat al obișnuințelor noastre și din momentul în care l-am integrat în zona acțiunii noastre. O astfel de atitudine apare atunci cînd, de pildă, părăsim un tablou imediat după ce i-am recunoscut subiectul, ca și cum funcția sa n-ar fi alta decît aceea de a reprezenta acest subiect. Sau — ca să continuăm exemplele — atunci cînd o muzică nu e ascultată decît pentru a ne acorda pașii, ca și cum funcția sa n-ar fi alta decît aceea de a ne face să mărșăluim sau să dansăm sau, pur și simplu, de a crea un fond sonor mișcărilor noastre. Aceeași atitudine apare atunci cînd o ceramică nu este utilizată decît ca recipient sau atunci cînd un poem e citit ca un text de proză. Se știe, în schimb, cît zel depune arta modernă pentru a zgudui: este una din mărturiile cele mai si-

gure în legătură cu conştiinţa pe care ea şi-o face despre sine. Zguduirea, fără îndoială, poate fi provocată fără scandal şi fără să se violenteze logica imanentă percepţiilor: obiectul estetic ne poate afecta şi converti la atitudinea estetică în mod cît se poate de simplu, prin liniştita necesitate cu care ni se impune: un portret de Clouet, o fugă de Bach, frontonul unui templu grec descurajează instantaneu obişnuinţele noastre perceptive şi ne impun respect prin suverana lor prezenţă, prin interogaţia mută care apasă asupra noastră. Mai mult, a provoca uimirea nu constituie, în nici un caz, un scop, un scop care e atît de uşor de atins. Ceea ce distinge arta autentică de parodia sa, constă în faptul că voinţa de a zgudui rămîne aici în serviciul voinţei de a semnifica şi că straniul ascute atenţia. În acest caz, straniul nu este arbitrar: el poate să apară ca atare prin raportare la obişnuinţele pe care le contractăm cu privire la obiectele uzuale şi care se erijează, în chip legitim, în norme de acţiuni cotidiene; el ne apare ca necesar prin raportare la conştiinţa pe care o avem despre obiectul estetic. În locul reacţiilor ordinare pe care le deconcertează, el trezeşte în noi sentimentul unei necesităţi interioare obiectului, necesitate pe care trebuie s-o simţim şi nu s-o înţelegem. În acest fel, surpriza nu pare a fi decît un prim moment, un moment indispensabil pentru a purga percepţia şi pentru a conduce la dezinteresul solicitat. Şi, totuşi, ea e mai mult decît atît. Într-adevăr, comparată cu neliniştea prin care începe ştiinţa — dacă îi dăm crezare lui Aristotel — şi, de asemenea, filosofia, dacă avem încredere în Husserl şi în comentatorii săi, zguduirea estetică dezvăluie drept particularitate faptul că ea nu provoacă reflecţia decît pentru a o depăşi: ceea ce obiectul solicită nu este atît să fie înţeles, cît să fie resimţit în propria sa profunzime ca o mărturie irecuzabilă. Pentru că, încă odată, îi vom fi infideli dacă nu devenim sensibili în faţa caracterului său de „în afara legii", dacă pretindem să-l domesticim explicîndu-l şi făcîndu-l să intre în universul obişnuinţelor noastre. El trebuie să fie întotdeauna nou în ochii noştri,

percepția noastră trebuie să fie întotdeauna ingenuă, chiar cînd ea este familiară. Zguduirea pe care o suscită obiectul estetic nu poate să dispară imediat cîtă vreme nu renunțăm la atitudinea estetică. Și dacă această zguduire e durabilă, faptul se explică prin împrejurarea că obiectul estetic nu zguduie propunîndu-se ca o problemă de rezolvat sau ca o anomalie de diagnosticat. El nu e straniu prin comparație cu un model cu care ar trebui să-l confruntăm. Aceasta ar însemna să-l raportăm la o normă străină, fără a ține seama de propria sa normativitate, adică de capacitatea sa de a-și fi sieși suficient fără a se măsura cu realul. Stranietatea obiectului estetic ne invită să-l percepem mai bine pentru a-l însuși; ea nu se risipește întrucît straniul ne apare ca un aspect al profunzimii și nu un caracter pe care reflecția îl poate face să dispară, așa cum, în filosofiile pentru care sensibilul nu este decît o degradare a inteligibilului, reflecția poate să transforme confuzul în clar. Straniul nu exprimă numai un gol de cunoaștere, ci un atribut pozitiv al obiectului pe care, eliminîndu-l, îl vom denatura. Straniul — pe de altă parte — nu poate fi explicat prin ascuns, pentru că obiectul estetic nu ascunde nimic: sensul operei este acolo în întregime și dacă e vorba de un mister, e un mister în plină lumină.

Se poate spune, totuși, că obiectul estetic este uneori dificil, și că aici trebuie să vedem un semn al profunzimii. El nu e însă dificil în felul unei probleme a cărei soluție rămîne ascunsă, ca și cum sensul său ar putea fi extras din el și obiectiv stabilit. Cînd spunem că o operă e dificilă noi căutăm în ea, deseori, altceva decît ceea ce ea efectiv ne propune, obstinîndu-ne să credem că n-ar fi decît o chestiune de înțelegere. O atare atitudine are, dealtminteri, circumstanțe atenuante. Mai întîi pentru că într-adevăr, percepția estetică trece prin intelect, ca orice percepție, pentru că obiectul estetic, de asemeni, este obiect. Și e indicat, fără îndoială, ca opera de artă să nu opună rezistență acestui demers natural, dînd satisfacție intelectului care îi pune întrebări în legătură cu ceea ce ea re-

prezintă. Aceasta pentru că obiectul reprezentat e acela care cade sub jurisdicţia intelectului şi de el ţine constatarea că obscuritatea este posibilă: este obscură opera al cărei obiect reprezentat apare defectuos şi nu se lasă identificat. Cu siguranţă însă că identificarea şi înţelegerea raţională a subiectului nu sînt cîtuşi de puţin scopul percepţiei estetice. Denunţăm, deseori, — pe de o parte — mai ales dificultăţile ce apar în artele limbajului, întrucît acesta, potrivit utilizării comune pe care i-o dăm, ne invită întotdeauna să căutăm o semnificaţie obiectivă. Şi fără îndoială că vom trăda limbajul dacă neglijăm funcţia sa semantică, neglijenţă care condamnă, poate, anumite întreprinderi literare. Să precizăm că utilizarea estetică a limbajului depăşeşte uzajul său utilitar, motiv pentru care dificultăţile semantice nu pot constitui o obiecţie decisivă contra unui poem sau a unui roman. În acest sens este important de reţinut că ceea ce este obscur nu este şi inaccesibil. E posibil să nu putem interpreta cutare vers dintr-un poem: „Timpul scînteiază şi visul este cunoaştere" — ce vrea să spună acest vers, într-adevăr? Dar atunci cînd devenim sensibili la atmosfera incantatorie a poemului, atunci cînd sîntem induşi în starea poetică (ceea ce poate solicita o îndelungă familiaritate, incomparabilă, totuşi, cu efortul de înţelegere depus pentru descoperirea soluţiei unei probleme) nu ne mai punem această chestiune: a înţelege nu mai înseamnă a explica, ci a simţi: poemul poartă în noi fructele sale. Acelaşi lucru se întîmplă, poate, cu poeziile reputate ca facile în faţa cărora nu mai sîntem atenţi la sensul lor literal, nu mai realizăm semnificaţiile obiective şi evidenţa care ne copleşeşte este aceea a sentimentului: „O lacuri, roci mute, grote, pădure obscură . . ." Nu avem de a face aici cu un inventar geografic, ci cu un fel de încîntare căreia îi cedăm; finalmente, le înţelegem exact aşa cum înţelegem textele cele mai dificile, accedînd prin sentiment la o lume ce nu poate fi definită. În faţa oricărei arte sîntem ca în faţa muzicii, deci în domeniul în care reprezentarea dis-

pare înaintea expresiei, întrucît acesta este privilegiul — redutabil — al muzicii, acela de a trezi sentimentul fără a provoca reflecţia, de a ne invita la o profunzime care nu este aceea a obscurităţii. Nu există obscuritate pentru sentimentul care cunoaşte obiectul exprimat, ci numai pentru intelectul care cunoaşte obiectul reprezentat.

Dar atunci în ce constă profunzimea obiectului estetic, dacă îndepărtatul nu e decît un semn facultativ şi dacă obscurul devine transparent sentimentului? Ea trebuie căutată în capacitatea obiectului estetic de a exprima, prin care el este analogul unei subiectivităţi. Capacitatea la care ne referim ţine de interioritatea sa şi asupra acestui aspect e necesar să insistăm mai întîi. Ca şi în cazul omului, interioritatea obiectului estetic se manifestă prin intensitatea fiinţei sale: într-un anumit mod de a exista pe un plan care transcende orizontul existenţei brute făgăduite extensiunii. Aşa cum există oameni superficiali, există şi lucruri superficiale; ele par superflue, incapabile să-şi justifice existenţa (Schopenhauer ar spune: incapabile să-şi manifeste chiar voinţa elementară care le promite existenţei), fie aceasta chiar şi prin utilitatea lor: ele nu răspund nici unei nevoi, nu cheamă nici un gest, nici măcar nu solicită curiozitatea. Ele nu au, deci, interioritate: ele nu exprimă nimic care să sugereze o necesitate internă, nu sînt semnificante sau nu semnifică decît ceea ce nu sînt, aşa cum reflexele apei semnifică norii. Şi fără îndoială că elementul lichid e acela care ilustrează cel mai bine această existenţă superficială; iată pentru ce marea este întotdeauna celebrată ca institutoarea inteligenţei, pentru că, singură inteligenţa, gîndind prin relaţii, se acordă cu această exterioritate radicală. Totuşi, marea ne emoţionează şi ne vorbeşte prin blîndeţea şi violenţa sa, prin forţa valurilor şi prin sclipirea culorilor sale, prin redutabila ei adîncime: s-ar putea spune că ceea ce este cel mai exterior e, de asemenea, ceea ce are cel mai mult suflet, ca şi cum ar fi necesar ca obiectul să nu-şi disimuleze cîtuşi de puţin natura sa de obiect pentru a fi capabil de a ne emoţiona, aşa cum monu-

mentul nu-şi disimulează masa de piatră sau tabloul fragilitatea pînzei. Sunetul muzical, de asemenea, nu-şi dezavuează originea sa care se află în zgomot; şi chiar poemul, opera literară, nu renunţă să fie lucruri prin natura lor sonoră, prin echilibrul şi greutatea lor. Pentru obiectul estetic, e necesar să aibă, în planul în-sinelui, această densitate de a fi prin care el este natură. El trebuie să nu trişeze şi să evite împăunarea: numai în calitatea sa de obiect, fără să se abandoneze intelectului, trebuie să ne vorbească, astfel ca puterea sa să ne apară întotdeauna ca un miracol.

Lucrul natural pare a avea deja acest privilegiu: marea este profundă, dar nu în sensul de întindere oceanografică, ci în sensul că ea face corp cu ea însăşi, pentru că aceste mii de picături care dansează în spumă şi care sfidează înţelegerea aparţin unei totalităţi inepuizabile, totdeauna asemănătoare cu ea însăşi, „masă de calm şi vizibilă rezervă". Acest mod de a repeta indefinit, de a menţine o permanenţă inalterabilă constituie, limpede, imaginea unei anumite densităţi a fiinţei. Dar trebuie să căutăm în altă parte realitatea profunzimii: cu fiinţa însufleţită şi cu conştiinţa ar trebui să confruntăm obiectul estetic. Într-adevăr, fiinţa vie nu încetează să-şi propage propriul său sens; chiar percepţia cea mai elementară ne asigură că ea nu este în întregime reductibilă la relaţiile de exterioritate; caracterul său de totalitate organizată desemnează o anumită calitate de existenţă, existenţa unui subiect care se raportează la el însuşi şi care se instalează cuceritor în existenţă. Aici se configurează, evident, o interioritate proprie vieţii şi anume prin dialectica parte-tot, prin acel echilibru perpetuu ameninţat şi redresat care asigură convergenţa funcţiilor în beneficiul organismului. Dar conştiinţa este aceea care este cu adevărat profundă, şi anume prin viaţa sa interioară: raportul de la sine la sine se exprimă, în acest caz, în dialectica reflectatului şi reflectantului. E necesar, totuşi, ca profunzimea să se exteriorizeze şi să se manifeste printr-o relaţie fundamentală cu o lume. Într-adevăr, conştiinţa stă, deopotrivă, în raport cu sine şi în ra-

port cu o lume; și poate că ar trebui spus că raportul cu sine condiționează raportul cu lumea, dar și invers, în înțelesul că existența în lume trezește conștiința de sine. În orice caz, dacă raportul cu lumea este esențial pentru raportul cu sine, acest raport nu este, pur și simplu, raportul de la conținător la conținut; e necesar ca lumea să fie, într-un anumit fel, prefigurată în sine pentru a fi relativ la ea. În mod asemănător, obiectul estetic este raport cu sine fiind, în același timp, raport cu lumea. El este profund, deopotrivă, prin perfecțiunea formei sale, prin finalitatea internă pe care o realizează ca o ființă însuflețită, și prin aura de sensuri pe care le difuzează și care iradiază în lume: interioritatea sa este aceea a unui lucru, care secretă un sens prin care el devine nelimitat. Se pare, deci, că conștiința împrumută obiectului estetic ceva din ființa sa, și fără îndoială pentru că el face apel la conștiință pentru a exista în mod deplin. În densitatea însăși a ființei sale există un raport de la sine la sine: el este identic cu aparența sa, dar aparența sa este aparența unei lumi. Și cu siguranță că această lume este aceea în care se realizează sau, mai degrabă, în care se exprimă fără să se realizeze, supraadăugarea de sens care face din obiectul estetic un obiect inepuizabil, astfel că raportul său cu această lume este maniera sa de a se raporta la sine.

E însă de la sine înțeles că, atunci cînd spunem că obiectul estetic poartă în el o lume, nu ne gîndim să-l identificăm în mod expres cu o conștiință. Dar sîntem autorizați să-l concepem prin analogie cu conștiința, pentru că el este delegatul unei conștiințe: am spus mai înainte că obiectul estetic îl exprimă pe autorul său, dar nu numai pentru că e produsul activității acestuia, ci pentru că el este expresia ființei autorului. Prin intermediul autorului, obiectul estetic e o conștiință care se dezvăluie: ascultînd *Cvintetul cu clarinet*, sîntem prezenți lumii lui Mozart, ca și cum Mozart ar intra în comunicație cu noi. Diferența dintre conștiință și obiectul estetic constă în aceea că, fiind inepuizabilă întrucît e insesizabilă, și pentru că, chiar

în culmea autenticității și plenitudinii sale ea implică încă refuzul și separația — raportul său cu lumea va fi un raport de privațiune: ea nu este nimic, ea nu este lumea către care tinde și cu care nu se poate identifica pentru a se instala în însine, chiar dacă îl prefigurează; raportul cu lumea este un raport pe care conștiința îl susține pentru a se realiza fără să se realizeze vreodată; lumea îi este exterioară, îi este relativă fără să-i fie identică, conștiința e purtată de lume fără a se pierde în ea; ființa în lume este esențialmente ambiguă. În timp ce obiectul estetic este inepuizabil pentru că este, de asemenea, un obiect real — suveran real: lumea pe care o suscită apare ca expresie a acestei supraabundențe și îi desăvîrșește realizarea. Raportul cu sine fiind aici un raport pozitiv asemeni aceluia care ilustrează finalitatea internă a ființei vii, după acordul părților cu totul constitutiv unei totalități, raportul cu lumea — cu o lume care este ea însăși interioară obiectului — este, de asemenea, pozitiv și confirmă raportul cu sine. Numai că obiectul estetic nu este Dumnezeu, el nu este o *causa sui* care devine creatoare prin exces de existență! El este obiect perceput și ca atare subordonat conștiinței; de asemenea, raportul cu sine, raport prin care îl definim, este un *ca și cum;* în același fel, lumea sa e o lume care nu poate fi decît simțită, o lume care nu este, în mod exact, reală. Lumea pe care o vizează conștiința este o lume care nu este, dar e o lume reală; lumea obiectului estetic este o lume care este, dar ca lume ireală. E vorba de un ireal interior realității obiectului estetic căruia îi este sens, în timp ce lumea exterioară este un real exterior în raport cu irealitatea conștiinței căreia îi este scop. Conștiința este profundă prin modul în care, exteriorizîndu-se, se încarcă de o necesitate existențială; obiectul estetic este profund prin modul în care se interiorizează și, prin aceasta, se irealizează. În ambele cazuri, raportul cu sine condiționează raportul cu lumea; dar, într-un caz, procesul este de exteriorizare, în altul de interiorizare. Astfel, profunzimea obiectului estetic se definește prin proprietatea acestuia

de a se afirma ca obiect, dar și prin proprietatea sa de a se subiectiviza ca sursă a unei lumi. În această lume pătrundem prin sentiment. Dar, în același fel în care lumea exprimată nu poate fi înțeleasă, cel puțin în artele reprezentative, fără lumea reprezentată, tot așa, sentimentul nu poate fi considerat fără reprezentare și fără reflecția pe care aceasta o suscită. Asupra raportului sentimentului cu reflecția în orizontul experienței estetice vom insista în cele ce urmează.

4. REFLECȚIE ȘI SENTIMENT ÎN PERCEPȚIA ESTETICĂ

Se pare într-adevăr că, dacă obiectul estetic se recunoaște în expresivitatea sa, sentimentele pe care le suscită expresia constituie momentul decisiv. Am arătat, dealtfel, în ce fel logica percepției estetice conduce la sentiment. Dar, într-adevăr, nu există o logică a percepției: pot întotdeauna să refuz obiectul, refuzîndu-mă sentimentului; a percepe, este un act suspendat în libertate; și în măsura în care e vorba de actul unui subiect concret, „istoric", el depinde de motivații străine logicii percepției, cum ar fi natura și experiența subiectului sau circumstanțele care condiționează această experiență. Obiectul estetic, pe de o parte, solicită — prin autonomia sa — o cunoaștere obiectivă a ființei sale obiective; și dacă neglijăm perfecțiunea sa formală, dacă pierdem din vedere corpul operei pentru a ne impregna cu sufletul ei, acest suflet însuși riscă să-mi scape, întrucît el nu-mi devine sensibil decît dacă este purtat de către materia și sensul obiectului. Nu există prezență simțită decît printr-o prezență înțeleasă. Acesta ar fi motivul în virtutea căruia atitudinea estetică nu e tocmai simplă: ea nu poate exclude judecata în profitul sentimentului; ea ne dă imaginea unei oscilații perpetue între ceea ce am putea numi atitudinea critică și atitudinea sentimentală.

Reflecţia care se epuizează în cunoaşterea unui obiect inepuizabil se îndreaptă spre sentiment. Ştim pentru ce: dacă ceva din obiectul estetic îi scapă întotdeauna, faptul se explică prin aceea că ea se străduie să-l trateze ca pe un obiect ordinar. Limita reflecţiei constă în faptul că ea consideră obiectul din afară, că îl ţine la distanţă ca şi cum s-ar teme că se va pierde în el şi, prin aceasta, rabatul pe planul obiectivităţii. Dar trebuie să luăm în considerare, de asemenea, şi limitele sentimentului: la cei doi poli ai săi, sentimentul este împresurat de reflecţie. Am spus mai înainte că sentimentul este inteligent prin el însuşi, dar totul se petrece ca şi cum el şi-ar extrage inteligenţa din proximitatea acestei duble reflecţii, aceea care îl pregăteşte şi aceea care îl ratifică. Aceasta se întîmplă pentru că, într-adevăr, sentimentul riscă întotdeauna să se piardă în obiectul său, să revină la imediatul prezenţei, asemeni comuniunii care tinde să se confunde cu extazul orb, iar lectura expresiei cu răspunsurile spontane ale trăitului. Sentimentul nu are funcţie şi valoare noetică decît dacă este un act reflectat — un act, pe de o parte cucerit prin reflecţie, iar pe de alta, un act deschis unei noi reflecţii — sub riscul de a recădea în ireflectatul pur şi simplu al prezenţei, care nu este cunoaştere, ci de-abia conştiinţă.

Ideea că sentimentul e un act reflectat cucerit prin reflecţie, trebuie luată în înţelesul că ea semnifică, cel puţin, că obiectul estetic trebuie să fie cunoscut şi, într-un anumit fel, stăpînit pentru a fi simţit. Sîntem uneori tentaţi, fără îndoială, să spunem că expresia obiectului sare în ochi, că sentimentul în care ea se dezvăluie este imediat şi spontan. Am, oare, neapărată nevoie, cum ar spune Stendhal, să cunosc armonia sau contrapunctul pentru a-l simţi pe Pergolèse sau Mozart? Am nevoie să cunosc structura sau istoria unei opere pentru a o gusta? Am, oare, nevoie chiar de a înţelege sensul obiectiv al unui poem sau metafizica sa implicită pentru a putea fi sensibil la atmosfera sa incantatorie? Se poate spune că, mai degrabă decît îl provoacă, reflecţia paralizează sentimen-

tul: cei mai învăţaţi nu sînt şi cei mai sensibili, imperiul esteticului ar aparţine celor săraci în spirit, dacă au, în schimb, o inimă bogată. Ar fi, evident, uşor să dezvoltăm această temă exploatată cu uşurinţă de către esteticile sentimentului. Dar să privim lucrurile ceva mai îndeaproape. Ceea ce este adevărat e că expresia dezvăluie imediat sensul său afectiv: nimic ascuns în ea, nimic reflectat în noi. Această spontaneitate a sentimentului are loc cu o condiţie: semnificantul pe care semnificatul îl traversează, să fie dat cu claritate. Or, nu aceasta pare a fi întotdeauna situaţia cînd e vorba de obiectul estetic: pentru că sentimentul se dezvăluie dintr-o dată şi cu o evidenţă proprie, sîntem tentaţi să credem că el survine la primul contact cu obiectul şi că este, prin urmare, în maniera sa, inteligent. Să notăm că teoriile comprehensiunii presupun, în acelaşi mod, că înţelegerea este imediată. Noţiunea aceasta de „imediat" este însă ambiguă. Putem considera ca cert faptul că există în noi o putere, preexistentă oricărei experienţe, de a descifra expresiile şi — poate, vom vedea — o cunoaştere *a priori* a categoriilor afective sub care aceste expresii pot fi subsumate. Însă — aşa cum se vede la Kant — pentru ca spaţiul să-mi apară trebuie să fiu capabil să trag o dreaptă şi, de asemenea, să-mi fie dată o senzaţie. Tot aşa şi aici: pentru ca expresia să apară şi să fie înţeleasă, trebuie ca anumite condiţii de exercitare ale aptitudinii mele să fie realizate în mine şi ca obiectul expresiv să-mi fie dat cu claritate. Aceste două condiţii se întîlnesc, dealtfel, întrucît corpul trebuie să dobîndească o anumită familiaritate cu obiectul pentru ca obiectul să poată să apară ca expresiv; tocmai pentru că sîntem capabili să ni-l asumăm la modul corporal, surîsul unei mame este, în ochii noştri, tandreţea; şi e necesar ca noi să avem o oarecare complicitate cu gesturile dragostei pentru ca atitudinile balerinei să exprime, în ochii noştri, emoţia dragostei. Semnificaţia nu e cu adevărat sesizată, decît atunci cînd corpul se acordă cu semnul, decît

atunci cînd el este prezent prin fondul său însuşi la obiectul estetic; această prezenţă trăită nu este sentimentul, ci condiţia acestuia. Dar nu singura condiţie, pentru că nu e suficient ca obiectul să ne fie prezent: mai trebuie ca el să fie şi reprezentat; priza corporală asupra obiectului nu este, mai întîi, decît o condiţie a percepţiei conştiente, şi, prin acest ocol, a sentimentului. Sentimentul îşi pierde, astfel, imediatitatea sa de fapt, dacă el îşi păstrează o imediatitate de drept: el este imediat cînd obiectul ne este dat şi cînd sîntem disponibili, dar încă e necesar ca obiectul să ne fie dat.

Există, desigur, un imediat de fapt: există un început al percepţiei, un prim contact cu obiectul, astfel că uneori obiectul pare că se dezvăluie dintr-o dată. Acest început nu e absolut: ne îndreptăm spre obiect cu un întreg echipament de experienţe trecute care constituie, de fapt, propria noastră cultură; opera este nouă pentru şeful de orchestră care sesizează dintr-o dată, la simpla lecturare a partiturii, structura şi sensul unei opere muzicale, dar privirea sa nu e nouă. Începuturile care sînt cu adevărat începuturi, cele ale profanului de pildă, sînt ezitante şi stîngace. Ceea ce îmi este dat la prima audiţie a unei opere muzicale este, adesea, o pîclă de zgomote, tot aşa cum, la prima vedere, monumentul îmi apare ca un labirint confuz. Nu mă orientez încă în obiect, corpul meu nu intră în complicitate cu el, ochiul sau urechea ezită şi se rătăcesc, nu îmbrăţişează ritmul, nu recunosc reluările sau rimele, nu discern structura. Într-un cuvînt, obiectul n-a luat formă, nu este încă expresiv. Se va spune, totuşi, că această percepţie ezitantă dobîndeşte deja o expresie: orice reprezentare, chiar a unui obiect uzual, cel puţin atunci cînd nu e orientată în întregime spre practică, închide sentimentul unei oarecare calităţi afective; obiectul îndreaptă spre noi o faţă expresivă: ceea ce sesizez contemplînd noaptea e, mai întîi, oroarea sa; unei flori îi sesizez graţia; unei maşini, puterea sau eleganţa. Astfel că prima percepţie pe care o am în legătură cu obiectul

estetic, fie ea deconcertată şi confuză, este deja sentiment; aceste pete de culoare aşternute pe pînză, chiar dacă discern încă rău aranjamentul şi raportul lor, îmi spun imediat ceva. Definită însă astfel, în întregime vecină prezenţei unde totalitatea subiect-obiect este indestructibilă, percepţia nu e cu adevărat percepţie, nu este, adică, percepţia adevărată; imediatul pe care ea îl comportă nu poate fi încă admis pentru că e imediatul unui sentiment care apare în legătură cu o aparenţă tulbure a obiectului. Acest sentiment însuşi, dacă deţine o specie de evidenţă care se alătură oricărui sentiment, are, de asemenea, ceva confuz: nu e vorba de confuzia a ceea ce, din punct de vedere intelectual, nu poate fi stăpînit, ci o lipsă de siguranţă, o incertitudine. E vorba de un sentiment iritabil, rău hrănit de aparenţa incertă a obiectului şi c re nu ne angajează profund pentru că nu sîntem totalmente solicitaţi; în faţa obiectului păstrăm aceeaşi reticenţă ca înaintea unei persoane pe care tocmai am întîlnit-o şi pe care n-o cunoaştem încă.

Sentimentul imediat nu este, astfel, întregul sentiment. Sentimentul autentic se cucereşte tot aşa cum se cucereşte percepţia: e necesar ca obiectul estetic să ne fie pe deplin prezent, dar acest lucru nu se întîmplă întotdeauna dintr-o dată. Am subliniat mai înainte ideea că percepţia este o sarcină pentru că există un adevăr al operei în raport cu care anumite percepţii sînt false sau insuficiente, ceea ce înseamnă că obiectul estetic nu există încă aşa cum el pretinde să existe; el nu poate fi satisfăcut cu o existenţă pe jumătate, precum oamenii inautentici. A promova percepţia după care, la rîndul său, sentimentul va fi adevărat, rămîne sarcina reflecţiei sau a atitudinii critice în sensul larg în care o înţelegem. Această atitudine îşi poate propune, dealtfel, şi alte scopuri decît acela de a fi în serviciul direct al percepţiei estetice şi să se traducă atunci printr-o activitate care nu se înscrie în dialectica reflecţiei şi a sentimentului: atunci cînd, de pildă, ea face istoria operei, a genezei sale, a influenţelor ce s-au exercitat asupra

ei sau a influenţelor pe care ea însăşi le-a exercitat, într-un cuvînt, atunci cînd opera devine ocazia, mai curînd decît a unei percepţii estetice, a unei reflecţii ce nu se ataşează în chip expres caracterului său estetic. Dar chiar în acest caz, totuşi, nu e sigur că percepţia, şi chiar sentimentul, nu extrag un oarecare beneficiu din această informaţie. Orice reflecţie poate concura, în fond, la gloria percepţiei. Pentru că, în definitiv, despre ce e vorba? De a face mai sensibilă şi mai clară prezenţa obiectului estetic; pentru ca obiectul estetic să fie prezent sentimentului, e necesar, mai întîi, să fie prezent corpului după aspectul său sensibil şi inteligenţei după aspectul său reprezentativ, de la sine înţeles dat fiind că forma şi fondul sînt termeni solidari. Or, cum putem face ca ochiul să vadă mai bine, ca urechea să audă mai bine, ca în loc să se piardă în haosul impresiilor incerte, corpul să se asocieze obiectului, să-i sesizeze structura şi ritmul? Pentru ca, într-adevăr, corpul să se obişnuiască cu obiectul, să-l recunoască, trebuie să-i deschidem căile: să descompunem acest obiect, să-i căutăm punctele de reper, să-i distingem temele şi articulaţiile, să facem să apară o ordine şi să se nască o structură în sînul confuziei iniţiale; să arătăm, cu alte cuvinte, în ce fel este construită opera. Dar nu e vorba de felul în care ea a fost efectiv construită, pentru că nu e deloc sigur ca schemele de compoziţie să fi fost net prezente în actul creator, ci de felul în care ea este dintr-odată construită. Nu în acest fel procedează orice act de iniţiere estetică? Fie literar, fie arhitectural sau muzical, orice act de iniţiere recurge întotdeauna la explicaţia operei, adică la desfăşurarea părţilor şi a modului lor de legătură. Atunci, prima mişcare a sonatei devine locul de înfruntare a două teme care au fiecare o fizionomie proprie şi care sînt expuse, desfăşurate şi reluate; poemul devine un sonet compus după cutare sau cutare schemă formală, după dată; piesa unei tragedii în cinci acte cu introducere şi deznodămînt, cutare răsturnări ale acţiunii, cutare lovitură de teatru care menţine interesul. Prin aceste exerciţii — s-ar

putea spune școlare — de analiză, învățăm să sesizăm obiectul estetic. Nu e niciodată indiferent, atunci cînd ne găsim în fața unui nou obiect că anumite informații pregătesc priza noastră asupra lui, furnizîndu-ne în același timp, mijloace de anticipare, după care trebuie să știm că opera aparține unui cutare stil sau școli, că ea se desfășoară după cutare norme, introducînd o cutare ruptură în regulile genului, că anumite elemente îi sînt caracteristice, chiar că opera a fost compusă în cutare circumstanțe și cu o anumită intenție: e oficiul criticii acela de a devansa, pentru a orienta și deștepteni căile, percepția publicului; misiunea acestor oameni competenți — în sensul aristotelic al cuvîntului — este nu numai aceea de a recomanda obiectul estetic, ci de a facilita accesul în zona acestuia. Astfel înarmată, percepția devine inteligentă, atenția nu mai este surprinsă și sterilizată.

A percepe mai bine, fără îndoială, nu înseamnă a percepe altceva: obiectul estetic era deja acolo; dar cîmpul perceptiv se luminează și se organizează; formele care se configurează în el și care, în ansamblu, compun forma obiectului, sînt mai nete și mai pregnante, întrucît de aici înainte ele au un sens: sînt organele unui organism și inteligența este aceea care le recunoaște această funcție. Atenția nu e deci nimic altceva decît reflecția operei în percepție. „Ea nu este un agent, ci rămîne un act ca însăși conștiința" — spune Pradines[1]. Dar dacă revenim la termenii psihologiei tradiționale, vom putea introduce mărturia percepției estetice în dezbaterea care opune pe cei pentru care atenția coboară pragul și relevă intensitatea senzațiilor, celor pentru care atenția nu face decît să acuze caracterele senzației, conferindu-le o *attensity* particulară; această mărturie ne-ar invita să ne raliem la un compromis propus de Pradines: există o intensitate datorată atenției, dar care nu e comparabilă cu intensitatea stimulului; prima este intensitatea unui sens, și, dacă vrem ca orice

---

[1] *Traité de psychologie*, t. I, p. 41.

senzație să fie într-un anumit fel semnificantă, a unui sens clar substituit unui sens confuz: senzației i se adaugă inteligibilitatea pentru că, așa cum mai observă Pradines, „sensibilul are nevoie să fie inteligent pentru a fi simțit"[1]. O percepție rău șlefuită încetează, la limită, să mai fie percepție. Orice percepție situată în planul reprezentării comportă un sens, dar e posibil ca acesta să fie sensul unui haos și nu al obiectului însuși; sensul adecvat se cucerește prin reflecție și sub auspiciile atenției. Aceasta nu înseamnă însă că atenția trebuie să fie pur intelectuală. Evident, ea nu poate fi redusă la corp și se știe pînă la ce punct ea poate perturba motricitatea care se încredințează cu atît mai mult obișnuinței. Dar senzorialitatea nu este motricitatea, și aici atenția lucrează pentru corp. A înțelege intelectualicește înseamnă, de asemenea, a înțelege corporalicește. Acuitatea reprezentării se repercutează în planul prezenței și chiar simpla acomodare senzorială nu poate fi numai preludiul atenției ci, de asemenea, o consecință: privirea se fixează, urechea se oferă mai conștient atunci cînd ele nu se mai lasă descumpănite, cînd ele știu să se comporte în fața obiectului, dobîndind față de acesta ușurința pe care o dă familiaritatea. Prezența obiectului în raport cu corpul presupune, uneori, o reprezentare lucidă, în același fel în care liberul joc al obișnuințelor presupune, pentru însușirea lor, un efort metodic și conștient. Nu înțelegem nimic altceva cînd spunem că atenția este așteptare și anticipare și că nu percepem bine decît ceea ce cunoaștem deja într-un fel oarecare. Tot astfel, reflecția poate pregăti percepția pînă în zona comportamentului corporal. Nici unul din demersurile sale, chiar acela care pare a utiliza opera în scopuri non-estetice, nu este indiferent: totul poate îmbogăți și favoriza percepția, pregătind astfel sentimentul în care ea se încheie.

Dar, oare, opera se încheie în sentiment în chip absolut? Reflecția nu pregătește numai sentimen-

---

[1] *Traité de psychologie*, t. I, p. 51.

tul, ci îl şi ratifică. Aceasta pentru că sentimentul, la rîndul său, poate face obiectul unei reflecţii care se străduie să-l explicitеze şi să-l justifice: vocaţia omului dintotdeauna, aceea de a căuta să stăpînească ceea ce îi este dat. Sentimentul, se ştie, e un dat atît de fugitiv, încît e întru totul firească încercarea de a-l fixa, cerceta şi stăpîni. Numai că, în acest caz, reflecţia capătă o altă turnură: ea nu mai caută să explice, ci să numească expresia, să reia ceea ce a spus opera; nu mai e vorba de a pătrunde în operă, ci în lumea obiectului estetic, nu în lumea pe care acesta o reprezintă, ci în lumea pe care el o iradiază. După ce am reflectat asupra unui poem mallarméan, după ce i-am făcut analiza gramaticală, după ce i-am interpretat termenii şi i-am circumscris subiectul, pe scurt, după ce opera mi-a apărut pe cît posibil mai clară, îmi mai rămîne încă să spun ceea ce-i aduce Mallarmé, să enunţ — fie numai pentru mine, chiar şi prin jumătăţi de cuvînt — atmosfera unică a poemului, acea lume rarefiată la jumătatea drumului dintre vis şi percepţie în care toate contururile realului se lichefiază în valul unei dorinţe expirate, al unei amărăciuni ce a renunţat la revoltă. Atunci, dacă vreau să exprim calitatea afectivă particulară a lumii mallarméene, voi putea relua tot ceea ce reflecţia prealabilă m-a învăţat, dar în aşa fel încît această cunoaştere să fie acum pusă în lumină de sentimentul care îmi dezvăluie această calitate şi nu să-i servească numai ca o cale de acces: tot ceea ce poemul dezvăluie a fi rar şi riguros în rimele şi asonanţele sale, strălucirea mată a cuvintelor, caracterul secret al temei absenţei sau neantului, răbdătoarea pătrundere într-o solitudine în care nu înfloreşte decît un suflet deşert într-un deşert traversat de reflexe, de atingeri uşoare de aripi, mîngîieri de evantai — toate aceste elemente care au făcut obiectul unui efort de apropiere sînt acum solicitate de sentiment pentru a depune mărturie. Tot ceea ce constituia element al lumii reprezentate, cum ar fi eroii sau peisajele unui roman, subiectul unei picturi, pot fi invocate pen-

tru a da corp lumii exprimate, dobîndind, dintr-o dată, un nou sens: toate aceste elemente nu mai sînt obiectele care constituie semnificația operei și care-i dau cheia, ci, mai degrabă, obiecte constituite de către operă și care servesc acum la ilustrarea calității ei afective. În loc ca opera să fie descoperită prin intermediul lor, ele sînt acelea care sînt descoperite prin intermediul operei. Fedra este, de aici înainte, o eroină raciniană: lumea raciniană e aceea care o explică, pentru că această lume a suscitat-o pentru a se manifesta în ea; nu ogiva — în același fel — e aceea care a creat goticul, ci goticul a creat ogiva pentru a exprima în piatră viziunea gotică asupra lumii. Tot ceea ce atitudinea critică a descoperit rămîne valabil, dar acest corp de descoperiri va fi afectat de o schimbare de semn. Reflecția se află de aici înainte la ordinele sentimentului și va fi inspirată de către el: misiunea nu mai este aceea de a cunoaște tehnicile și istoria care explică producția operei, ci de a înțelege în ce fel opera este expresivă.

Regăsim aici, prin urmare, reflecția simpatică ce se străduiește să sesizeze opera dinăuntru și nu din afară, de a înțelege, deci, ceea ce este deja înțeles, de a amănunți ceea ce este dat în bloc, în sentiment. Problemele pe care ea le formulează îi sînt proprii, întrucît nu servesc decît să-i lumineze profunzimea. Am putea spune că reflecția simpatică este, fără îndoială, deja inspirată de sentiment. Prin ea sentimentul se asigură de el însuși, tinde să se comunice explicitîndu-se și, în același timp, se justifică. Și dacă reflecția se manifestă încă prin atenție, nu mai e vorba de o atenție îndreptată spre obiect, de o atenție care să aibă în grijă sesizarea prezenței integrale a obiectului, ci de o atenție îndreptată spre sentiment, dar și către obiect în măsura în care acesta suscită sentimentul. Reflecția nu pierde nimic din ceea ce a fost cucerit înaintea ei și care a fost trecut în stadiu de cunoaștere în parte corporal, pentru că trebuie să ne simțim în largul nostru în fața operei; de aici înainte însă, devenim egali cu

ea și trebuie să ne asumăm expresia ei care este profundă, dar nu ascunsă.

Se vede, așadar, că trecerea de la atitudinea critică la atitudinea sentimentală nu este, pur și simplu, o oscilație: reflecția pregătește sentimentul, pentru ca, apoi, să-l lumineze; și invers: sentimentul solicită reflecția, pentru ca, apoi, s-o dirijeze. Această alternanță schițează progresul dialectic către înțelegerea din ce în ce mai deplină a obiectului estetic. E posibil ca sentimentul să fie, mai întîi, dat — și poate că orice percepție începe prin acesta — dacă e adevărat că percepem mai întîi formele și că sentimentul ar fi inima formei, principiul unității diversului perceput sau, prima instanță a semnificației încă aderentă la prezența corporală. Și poate că anumite opere ne fac să plonjăm în sentiment, mai întîi: astfel ar fi pictura sau poezia care înlătură elementul reprezentativ, romanul care răstoarnă cronologia sau care ne instalează într-un univers magic: aceste opere deconcertează reflecția, punînd în afara sa principalul său obiect care e obiectul reprezentat și introducînd în cadrul ei răsturnările de tehnică de natură să descurajeze analiza. Poate că aici nu e vorba decît de niște erori de tactică. Nu e deloc sigur, mai întîi, că reflecția cedează descurajării și abdică: reflecția asupra formei este întotdeauna posibilă, chiar dacă se dovedește a fi extrem de dificilă; cît despre fond, în absența subiectului, reflecția e adesea mai degrabă provocată decît descurajată, dar, finalmente, voința iritată de a înțelege riscă să obtureze sentimentul: obiectul estetic e perceput ca un rebus și tot interesul constă în a-l descifra. Acest lucru nu se vede altundeva mai bine decît în comentariile pe care le-a scris André Breton pentru pictura suprarealistă. Dar admițînd, pe de o parte, că reflecția abdică, sentimentul care i se substituie va fi un sentiment nesigur și confuz, pentru că aparența nu se lasă stăpînită. Dimpotrivă, cînd reflecția a ordonat aparența și-i conferă, astfel, obiectului estetic toate șansele, sentimentul care-i urmează e un sentiment lucid care

pătrunde în inima obiectului: obiectul încetează să mai fie o prezență suspectă, devenind o realitate articulată a cărei expresie e cu atît mai bine simțită, cu cît elementele din care ea emană sînt mai bine cunoscute. În sfîrșit, reflecția care urmează sentimentul este diferită de aceea care îi precede. Aceasta pentru că sentimentul o îmbogățește și, mai ales, o retrimite la obiectul de care ea tinde să se distanțeze. În acest fel, opera va fi, în sfîrșit, înțeleasă pentru ea însăși, obiectul estetic apare în ea, fiecare din părțile sale colaborează la expresie și conlucrează la geneza efectului total pe care-l rezumă calitatea afectivă.

Experiența estetică va culmina, deci, în sentiment, dar fără să se poată dispensa de reflecție; ea se situează la interferența dintre aceste două cîmpuri. Dar, în ce fel e posibilă trecerea de la una la alta, cum e posibilă trecerea de la o percepție reflectată și metodică la o percepție consimțindă și încîntată? Fără îndoială că, în ultimă instanță, trebuie să invocăm spontaneitatea conștiinței, spontaneitate fără de care, mai mult, nu ar putea exista percepție în general și care poate întotdeauna, după cum am mai subliniat, să se angajeze în experiența estetică. Această spontaneitate este aceea a subiectului însuși, subiect care poate deveni eu superficial sau eu profund, conștiință impersonală sau conștiință angajată, și care nu încetează să fie corp — acest corp întotdeauna prezent obiectului, în care se corporalizează cunoștințele, se formează gustul și se dezvoltă familiaritatea cu obiectul — chiar dacă el consimte, mai mult sau mai puțin, să fie. Dar există încă o rațiune ce dă seama de posibilitatea acestei alternanțe: e vorba de apelul obiectului estetic însuși, obiect care solicită atît reflecția — întrucît el apare ca destul de coerent și autonom pentru a revendica o cunoaștere obiectivă — cît și sentimentul, întrucît acest obiect nu se lasă epuizat de cunoașterea obiectivă și provoacă o relație mai intimă. El este, deopotrivă, acest obiect solid, ordonat și distant, dar și acest obiect amical, emoționant și complice care invită la abandon

sau la alienare. Fiecare din aceste două aspecte nu încetează să trimită unul la altul: perfecțiunea sa de obiect este aceea de a fi cvasi-subiect, dar el nu atinge această subiectivitate expresivă decît prin rigoarea și siguranța ființei sale obiective, așa cum omul nu atinge planul spiritualului decît acceptînd, fără rezerve, să trăiască în temporal.

Atitudinea estetică nu e, deci, deloc simplă. Ea întreține cu obiectul estetic o anumită relație, relație căreia ne-am străduit să-i discernem momentele și dialectica. Iar acest lucru e suficient, poate, pentru a fi îndreptățiți să o opunem altor atitudini pe care subiectul le poate adopta în fața altor obiecte. Iată ceea ce rămîne să mai vedem într-un ultim capitol, în care descripția va fi mai sumară și mai rapidă.

V. ATITUDINEA ESTETICĂ

Pentru a încheia acest studiu foarte sumar al percepției estetice, rămîne să confruntăm atitudinea în fața obiectului estetic cu alte atitudini, așa cum, mai înainte, am confruntat obiectul estetic cu alte obiecte. Nu vom întîrzia însă prea mult în studiul comparației amintite, întrucît prima confruntare (dintre obiectul estetic și alte obiecte) a anticipat în chip larg propozițiile asupra cărora vom insista acum. La aceasta se mai adaugă împrejurarea că binecunoscutele analize ale lui Victor Basch, asupra celor cinci atitudini posibile în fața lumii, rămîn valabile.

Opoziția atitudinilor în fața obiectului estetic și în fața obiectului uzual nu va mai fi evocată: analizele noastre au opus îndeajuns contemplarea, atitudinii practice. În ceea ce privește opoziția atitudinilor în fața obiectului estetic și în fața agreabilului, nu o vom evoca decît în treacăt: *Critica puterii de judecată* a spus esențialul. Să notăm că psihologia senzorialității întreprinsă de Pradines îi aduce o confirmare indirectă, arătînd anume că proba agreabilului aparține, în primul rînd, simțurilor de contact, în timp ce aprehensiunea frumosului e rezervată simțurilor la distanță, simțuri care sînt instrumentele contemplației și nu organele plăcerii. În plăcerea pe care o suscită, obiectul agreabil nu e cu adevărat cunoscut în el însuși; ceea ce cunosc este modul în care el

se unește cu mine, nu-l cunosc, adică, decît prin mijlocirea acestui amestec pe care el îl compune cu mine. Într-adevăr, în această situație sînt preocupat mai mult de mine decît de obiect, lăsînd să se piardă în mine din moment ce nu fac altceva decît să-l consum și să mă bucur de el. Ideea însăși a plăcerii estetice ni s-a părut suspectă în măsura în care ea evocă, încă, o plăcere; singura plăcere care ni s-a părut a fi un ingredient necesar al expresiei estetice e acesta: corpul încearcă să se simtă în largul lui în fața obiectului estetic și să intre în complicitate cu el. Și nu e sigur că, chiar și această plăcere, arta nu ne-o acordă fără reticențe: am văzut, în acest sens, felul în care Malraux denunță artele de saturație, ca un ecou la ideea lui Alain după care marea artă trezește mai degrabă sentimentul sublimului, și anume prin ceea ce ea dezvăluie ca suveran și aproape sălbatic. Dar, impunîndu-și prezența, obiectul estetic nu-și ia întotdeauna, față de noi, atîtea precauții: el ne pliază spre el, mai degrabă decît invers. Așadar, în fața frumosului vom avea aceeași poziție ca în fața adevărului sau ca în fața amabilului? Iată o situație în care atitudinile subiectului sînt învecinate. Se impune acum să le examinăm și să le confruntăm mai îndeaproape.

1. ATITUDINILE ÎN FAȚA FRUMOSULUI ȘI ADEVĂRULUI

Respectul pe care-l impune obiectul estetic e comparabil cu atitudinea pe care o solicită adevărul? Ni se pare că, oricare ar fi apropierea dintre frumos și adevăr, aceste două atitudini diferă sub trei aspecte. Nu stăpînim în același fel, mai întîi, adevărul și frumosul. Evident, și unul și altul pot să apară ca un dat: sînt tot atît de dezarmat și de convins prin evidența rațională cît și prin evidența estetică, astfel încît pot spune deopotrivă: *verum index sui* și *pulchrum index sui*. Și dacă se pretinde că adevărul presu-

pune, spre deosebire de frumos, o activitate care nu e deloc scutită de ambiţie sau de avariţie, ne putem aştepta la protestul apostolilor cunoaşterii dezinteresate şi care consideră cunoaşterea ca ultim scop al contemplării. Trebuie să dezvoltăm, totuşi, această diferenţă: chiar cînd parvine la acel punct maxim de puritate, în abdicarea puterii, cercetarea adevărului vizează o apropiere, operaţiune ce se pretează la manevre care o opun frumosului. Contemplarea adevărului rămîne întotdeauna preţul unei asceze: plăcerea pe care o încerc e aceea a unei cuceriri. Adevărul poate să mi se impună ca o graţie — „atenţia este o rugăciune naturală" — şi a trebuit cel puţin să merit acest dar deschizîndu-mă lui. Cînd adevărul s-a prins în năvod, pot revendica proprietatea asupra lui întrucît l-am urmărit cu înverşunare. Se întîmplă deci, ca stăpînirea adevărului să fie avariţioasă dacă, închisă oricărei noţiuni de gratuitate, ea consideră adevărul ca o avere cucerită în mare luptă. Fără îndoială că experienţa estetică presupune, de asemenea, o ascezăă: e vorba de o educaţie care ascute gustul şi-şi face loc împresurînd orice prejudecată; reflecţia prin care ne sensibilizăm în faţa frumosului este, de asemenea, un efort. Dar, oricît de constant şi de hotărît ar fi, acest efort nu poate merita integral graţia — iată prin ceea ce se disting cele două atitudini. Adevărul implică certitudinea, în timp ce experienţa estetică comportă impresia că ceva îmi este oferit, ceva care nu depinde cu nimic de cercetarea şi de zelul meu. Aşa cum la Rimbaud, chiar dacă Animus face menajul, Anima nu va veni decît dacă i se cîntă; ca şi în cazul artistului: toate şiretlicurile talentului nu-l dispensează de inspiraţie; ca şi în cazul spectatorului: toate avertismentele criticii, toate demersurile reflecţiei, nu sînt suficiente pentru a produce irezistibila evidenţă a frumosului. „Căutam frumuseţea şi te-am găsit", zice Pelléas: între cercetare şi descoperire există un abis pe care prezenţa îl umple printr-un miracol întotdeauna nou.

În al doilea rînd, adevărul și frumosul nu pot fi girate în același fel. Acest adevăr pe care l-am cucerit va fi tratat ca o avere: el va fi capitalizat, moștenit, schimbat; posed adevărul, dar sînt posedat de frumos. Totuși, ar trebui să distingem două tipuri de adevăruri. Adevărurile necesare, de tip rațional, și adevărurile pe care le putem numi, în mare, intuitive și subiective: vorbim aici de primele, de adevărurile care se rezolvă în cunoaștere, adică acelea care se exprimă în formule demonstrate, adevăruri de care dispun prin obișnuință și care nu pierd nimic din virtuți dacă rămîn neutilizate. În fața acestora atitudinea noastră va fi întrucîtva aceea a unui demiurg, și e întru totul legitim ca un oarecare orgoliu să se manifeste aici: manipularea adevărului mă trimite la mine însumi și mă invită să mă bucur de purtarea mea. Dimpotrivă, experiența estetică nu se lasă, ca adevărul, capitalizată, și anume din două motive: mai întîi, pentru că domeniul adevărului este infinit, cunoașterea vizează o totalitate ale cărei sisteme sînt apropieri întotdeauna imperfecte, astfel că va exista întotdeauna un progres de făcut și teritorii de anexat. Experiența estetică, dimpotrivă, nu poate progresa în felul cunoașterii: dacă există progres, acesta nu poate fi decît acela al gustului care se rafinează, se ascute și ne face mai disponibili și mai docili la obiectul estetic; dar acest progres nu lărgește imperiul esteticii ci, dimpotrivă, făcîndu-ne mai exigenți el tinde, mai degrabă, să-l restrîngă. Dacă, pe de altă parte, fecunditatea operațiunilor intelectuale ține de faptul că putem constitui cunoștințe care reunesc multiple experiențe și autorizează altele, experiența estetică nu poate fi redusă la cunoștințe, pentru că obiectul e de fiecare dată unic și de neînlocuit. Cînd aducem în discuție un gen artistic, o școală sau un stil, generalizăm, de bună seamă, dar riscăm să nu mai percepem obiectul estetic: sînt istoric și critic, conceptele pe care le utilizez dau seama de natura operelor, de factura și de structura lor, dar ele mă țin la distanță de

actul comunicării directe cu obiectul. Or, obiectul estetic trebuie să-mi fie întotdeauna prezent. Adevărul l-am descoperit şi l-am înţeles o dată pentru totdeauna: pot acorda credit unui adevăr pe care încetez, provizoriu, să-l consult şi să-l verific. Gîndirea nu progresează decît cu condiţia de a nu mai reveni întotdeauna în urmă, de a încredinţa adevărul unui sistem de semne pe care-l pot manevra şi de al cărui conţinut sînt asigurat fără să mai întîrzii în operaţiile de explicitare. În timp ce experienţa estetică, de îndată ce e încheiată, nu mai lasă decît o amintire decolorată şi vană: cunoaşterea care o înlocuieşte nu va putea niciodată compensa această dispariţie. Aici apare şi se măsoară diferenţa dintre cunoaştere şi sentiment: sentimentul nu se hrăneşte decît din prezenţa concretă; în absenţa acesteia se ofileşte, ca şi sentimentul estetic, dealtfel, dacă nu e susţinut de resortul dorinţei. S-ar putea spune că dacă sentimentul de dragoste rezistă absenţei, deşi pot să apară metamorfoze dureroase, sentimentul estetic nu poate supravieţui absenţei obiectului său.

În sfîrşit, nu sîntem aceeaşi în faţa adevărului şi în faţa frumosului. Distincţia sentiment-cunoaştere se exprimă, de asemenea, prin împrejurarea că, într-adevăr, cunoaşterea este anonimă; am văzut mai înainte ce mîndrie şi ce plăcere poate resimţi cineva aflat în stăpînirea adevărului. Totuşi, acest eu care cucereşte şi tezaurizează cunoştinţe nu este eul concret, iar adevărul pe care-l stăpîneşte nu e decît un bun interschimbabil şi non-nominativ. În timp ce obiectul estetic, întrucît mă dăruiesc lui în întregime, mă afectează şi trezeşte un sentiment care mă zguduie mai profund decît adevărul. Universalitatea adevărului — criteriu esenţial — ţine, fără îndoială, de obiectul său, dar mai întîi pentru că fiecare face abstracţie de sine: nu acced la adevăr decît renunţînd la ceea ce constituie profunzimea eului, reducîndu-mă la un *cogito* punctual. Universalitatea judecăţii estetice ţine, dimpotrivă, de puterea de afirmare şi de persuasiunea obiectului, mai de-

grabă decît de sacrificiul subiectivității. Am spus mai înainte că întîmpinarea făcută obiectului estetic e cu atît mai fecundă, cu cît ne făgăduim lui mai deplin. Iată un alt motiv pentru care obiectul estetic mă angajează și mă leagă mai profund decît adevărul: nu sînt un om pentru care doi și cu doi fac patru, așa cum sînt un om căruia îi place Debussy.

Evident, nu putem conchide că punțile dintre adevăr și frumos sînt rupte și că reflecția filosofică n-ar fi autorizată să caute un adevăr în frumusețe. Există cel puțin o altă formă de adevăr în fața căruia atitudinea subiectului e mai aproape de atitudinea estetică. Adevărurile metafizice în sensul cel mai larg al termenului, care, pe de o parte, nu se rezolvă în cunoaștere riguroasă și universal valabilă, întrucît ele nu au sens deplin decît pentru mine, adevăruri care, pe de altă parte, apelînd la mine, devin, deopotrivă, o vocație și o constrîngere sînt, totodată, distincte de mine și interioare mie. Aceste adevăruri izvorăsc dintr-o atitudine care nu e lipsită de afinități cu atitudinea estetică; aceste adevăruri, și nu adevărurile strict logice, sînt cele pe care le putem găsi amestecate în experiența estetică. Dar asupra acestei chestiuni vom reveni mai tîrziu.

2. ATITUDINILE ÎN FAȚA AGREABILULUI ȘI FRUMOSULUI

Caracterele prin care atitudinea estetică se distinge de atitudinea în fața adevărului sînt chiar acelea prin care sîntem tentați să o apropiem de atitudinea în fața agreabilului. Între admirația estetică și dragoste există, într-adevăr, trăsături comune. În primul rînd, recunoașterea puterii altuia și acceptarea drepturilor sale: sînt tot atît de dezarmat în fața obiectului estetic, cît și în fața ființei iubite; nu mă gîndesc să retușez acest obiect, nici să transform ființa iubită, să uzez de unul și să abuzez de altul. Dacă, dimpotrivă, sînt incapabil de această bunăvoință, dacă sînt,

în primul rînd atent la mine şi la ceea ce simt, nu voi realiza nici experienţa estetică şi nici experienţa iubirii: convertind cei doi termeni în mijloace, degradez esteticul în agreabil sau fiinţa iubită într-o ocazie de aventuri în care mă situez ca erou complezent: dragostea este aceea pe care o iubesc şi nu pe un altul. Don Juan şi Tristan se întîlnesc la cei doi poli ai mitului pasiunii, şi anume într-un narcisism comun: primul îşi extrage o delectare mai mult sau mai puţin secretă din plăcerile sale, al doilea din zbuciumul său. Este însă important de observat că dăruirea de sine pe care obiectul estetic o cere spectatorului e solicitată, în primul rînd, creatorului: orice creaţie e un act de dragoste şi iată prin ce anume credem că viaţa artiştilor „blestemaţi" capătă întregul ei sens: sub aparenţele nechibzuinţei, libertinajului sau nebuniei viaţa lor atestă renunţarea la grijile cotidiene, la îngrijirea pe care fiecare, deobicei, şi-o dă sieşi.

Trebuie să subliniem, totuşi, diferenţele ce subzistă între cele două atitudini în faţa agreabilului şi frumosului. E vorba, în primul rînd, de o diferenţă de intensitate: experienţa dragostei poate îmbrăca un caracter patetic şi tragic într-o modalitate care-i este proprie. Şi pentru ce, dacă nu pentru faptul că dragostea se îndreaptă spre o persoană, iar admiraţia estetică spre un obiect? (Ne rezervăm cazul în care frumuseţea este un atribut al persoanei şi nu un caracter al operei de artă). Găsim aici un alt motiv în virtutea căruia nu ne punem în chip asemănător întrebări în legătură cu obiectul estetic şi cu fiinţa iubită: experienţa estetică îşi găseşte încoronarea în aparenţă; tristeţea e în melodie sau în poem. Şi iată pentru ce, de asemenea, cunoaşterea este, în fiecare clipă şi pentru fiecare, ca încheiată: dacă învăţ să văd altceva în melodie sau în poem, nu va fi vorba de progres, ci de conversiune. În timp ce cunoaşterea unei fiinţe nu este niciodată încheiată. Pentru că, altfel spus, obiectul estetic este în întregime în aparenţă, el mi se dezvăluie fără rezerve, iar cunoaşterea sa nu întîlneşte obstacole decît din par-

tea mea, datorită propriei mele impermeabilități, în timp ce cunoașterea unei ființe care se poate întotdeauna sustrage, preface sau minți, presupune, de asemenea, consimțămîntul său. În același timp însă, transparența obiectului estetic este opacitate: dezvăluindu-mi-se cu un fel de dispreț pentru ceea ce sînt și indiferență pentru ceea ce este, el îmi rămîne străin: „Sînt frumoasă, o muritori, ca un vis de piatră...". Dimpotrivă, cunoașterea în dragoste presupune ca altul să mi se deschidă și, finalmente, să se unească cu mine, întrucît numai prin mijlocirea unei uniuni perpetuu nedesăvîrșite se operează această cunoaștere, ea însăși întotdeauna neîncheiată.

Acesta ar fi, dealtfel, punctul în care apare diferența între cele două tipuri de experiență: dragostea solicită o uniune pe care obiectul estetic n-o cere, întrucît, acționînd asupra mea, mă ține la distanță. În dragoste, am conștiința de a fi indispensabil altuia: orice dragoste este dragoste de bunăvoință, act prin care substitui voința altuia voinței mele pentru a-l ajuta să fie el însuși. În timp ce, în fața frumosului și sub influența sa devin docil, dar fără ca frumosul însuși, să fie afectat: invulnerabil și etern, el nu resimte nevoia omagiului meu. Nu-i pot da nimic din ceea ce-mi dă, întrucît e perfect desăvîrșit, orice retuș raportîndu-se ca un atentat. Cu o persoană însă, orice întîlnire e dialog, iar dragostea o chestiune care așteaptă un răspuns; chestiune presantă, pentru că un răspuns negativ ar conduce la disperare. Dragostea, de asemenea, se supune judecății altuia și se preocupă de stima ce i se acordă; ea vrea să-și dovedească și să-și probeze virtuțile; nu va ezita să se supună acelor probe judiciare imaginate de romanul de curte, și nu atît pentru a seduce pe altul, cît pentru a-l convinge de forța și de sinceritatea sentimentului. În plus, primul răspuns pe care-l așteaptă dragostea e prezența și, pentru că această prezență e încărcată de o semnificație inepuizabilă — singura care contează — dragostea nu sucombă în absență așa cum se întîmplă cu sentimentul estetic. Numai că,

aici, absența capătă o dimensiune particulară: „O singură ființă vă lipsește și totul e pustiu". Acest vers e comentat de Jules Romains în felul următor: „Ideea de absență nu mai era o idee printre altele. Ea devenea una din marile categorii ale unui univers mental brusc repus la punct. Zgomotele navei îmi păreau a fi un fel de incantație a absenței"[1]. Aceasta pentru că prezența însăși rămîne condiția darului pe care îl aștept și începutul însuși al acestui dar care este reciprocitatea dragostei mele.

Dar dacă dragostea aspiră la uniune, dacă ea e dorință, aceasta pentru că altul îi este indispensabil și complementar: e semnul decisiv al dragostei, semn care-i conferă acea culoare de fatalitate celebrată de poeți: altul este alesul, de neînlocuitul. Fără ființa iubită nu mai sînt eu însumi, viața nu mai are sens: „Căci la ce servește viața, dacă nu la a fi dată? Și femeia, dacă nu pentru a fi femeie în brațele unui bărbat?"[2]. Dimpotrivă, obiectul estetic nu-mi este complementar. Indiscutabil, experiența pe care o inițiez în raporturile cu obiectul estetic mă transformă și mă îmbogățește, dar aici e vorba de o acțiune pe care o suport fără a o fi dorit cu aviditate, acțiune pe care nu o exercită decît atunci cînd e prezent; or, tocmai în absență se măsoară puterea dorinței — și trebuie să convenim că banalitatea și stringența cotidianului sînt suficiente pentru a neutraliza dorința estetică, cel puțin la spectator.

Sînt numai cîteva observații din care rezultă că experiența estetică dezvăluie trăsături singulare și incomparabile cu alte tipuri de experiență. În cele ce urmează ne propunem să justificăm această specificitate trecînd la analiza critică a experienței estetice, căutînd să degajăm elementele *a priori* pe care ea le pune în joc în ceea ce constituie momentul ei cel mai înalt și mai semnificant. Vom trece, adică, la lectura pe care sentimentul o face expresiei: trecem astfel de la fenomenologie la critica experienței estetice.

---

[1] *Lucienne*, p. 15.

[2] CLAUDEL, *La cantate à trois voix*, p. 34.

Partea a patra

CRITICA EXPERIENȚEI ESTETICE

Pentru a înțelege mai bine împrejurarea că experiența estetică culminează în sentiment ca lectură a expresiei, vom încerca acum să arătăm că ea pune în joc veritabile categorii *a priori* ale afectivității, și anume în sensul în care însuși Kant vorbește de categoriile *a priori* ale sensibilității și intelectului: așa cum în gîndirea kantiană categoriile *a priori* sînt condițiile sub care un obiect este dat sau gîndit, acestea sînt, în cazul afectivității, condițiile sub care o lume poate fi simțită, dar nu de către subiectul impersonal la care se referă Kant — și pe care post-kantienii l-au putut identifica cu istoria — ci de către un subiect concret capabil să întrețină o relație vie cu o lume, acest subiect fiind, fie artistul care se exprimă prin această lume, fie spectatorul, care citind această expresie, se asociază artistului.

Într-adevăr, ceva din experiența estetică îndreptățește introducerea noțiunii *a priori:* e vorba de puterea ce o deține obiectul estetic, în numele expresivității sale, de a deschide o lume și, cu toate că îi este lui însuși dată, de a anticipa, astfel, experiența: nu e vorba numai de a solicita imaginația, oricît de vie ar fi — așa cum fac obiectele pe care Bachelard le numește integrante, obiecte pe care experiența onirică le-a valorizat energic[1]. Emoția,

[1] *La terre et les rêveries du repos,* p. 299

cîteodată vie, pe care ele o inspiră se cristalizează în imagini ce devin nucleul unei lumi, dar al unei lumi efemere și fără consistență; imaginația este, desigur, puterea unei lumi, dar nu e suficientă: ea abolește frontierele obiectului, dar nu poate constitui o totalitate; ea deschide, dar nu închide. E necesară intervenția sentimentului — iar sentimentul se trezește în fața unui obiect expresiv — care nu solicită numai imaginația, dar care este în întregime ordonat funcției de a exprima: ceea ce e de la sine înțeles pentru om, pentru obiect nu devine posibil decît prin miracolul artei. Iată de ce un Bachelard caută în literatură obiectele integrante: sînt obiecte estetice[1]. Dacă ele suscită o lume, aceasta nu în sensul că incită imaginația, ci în înțelesul că provoacă sentimentul. Prin acesta sînt ele ceea ce sînt și nu prin asociațiile în care imaginația le poate antrena. Și dacă imaginația se exercită încă asupra lor, aceasta pentru că sentimentul a declanșat-o, și anume pentru a realiza sensul expresiei[2]. Nu orice obiect este expresiv, așa cum este, prin vocație, obiectul estetic. Omul însuși nu e întotdeauna expresiv, cel puțin în felul obiectului estetic, adică destul de profund pentru ca expresia să se dilate la proporțiile unei lumi. Omul nu e purtătorul unei lumi — al unei lumi spirituale, nu al lumii materiale în care, prin corpul său, ocupă locul central — decît cu condiția să aibă destulă forță interioară și plenitudine. Expresiv, omul este întotdeauna, din momentul în care începe să vorbească, să surîdă, prin întregul său comportament:

---

[1] Dar pentru obiectele pe care arta nu le convertește? În aceasta rezidă problema frumosului natural. Spunem numai că ele trebuie să fie într-un anume fel estetizate, cel puțin prin privirea noastră; de aceea Bachelard a putut scrie: „În ochii noștri, arborele este obiect integrant: în mod normal este o operă de artă".

[2] Pentru importanța pe care o conferă imaginației, Bachelard ar putea fi suspectat de idealism: el trece de partea visătorului și nu de partea lucrurilor; finalmente, însă, visătorul nu trece de partea lucrurilor? Bachelard știe bine că însăși știința începe cu visul, chiar dacă apoi îl va denunța,

nu avem nimic a nega din ceea ce am spus în legătură cu limbajul. Dar dacă ceea ce omul exprimă apelează întotdeauna la sentiment, e vorba uneori de forma de sentiment cea mai apropiată de imediatul prezenței, și nu de sentimentul care angajează un subiect total în descoperirea unui obiect total: în imediatul prezenței, accidentalul e acela care se dezvăluie în primul rînd. Omul nu e, deci, expresiv, dacă nu e de calitate, și anume în cele mai înalte momente ale sale. Acest lucru nu e însă necesar atunci cînd încearcă să se exprime, cînd vorbește sau gesticulează, ci atunci cînd este el însuși. Acest lucru se întrevede foarte bine în artă, atunci cînd arta reprezintă omul.

Ceea ce — în planul experienței estetice — ne îndreptățește să vorbim de o funcție *a priori*, constă în faptul că sentimentul se aplică asupra obiectului: o anumită calitate afectivă este principiul lumii obiectului. Dar această calitate afectivă are încă o altă funcție: se poate spune — dacă e adevărat că cea mai înaltă formă a obiectului perceput rezidă în expresie — că ea, o anumită calitate afectivă, este aceea care constituie obiectul estetic: *a priori*-ul se raportează la obiect ca la ceea ce îl constituie. Totuși, așa cum nu orice obiect este purtătorul unei lumi, nu orice calitate afectivă poate avea această virtute constituantă. Subliniem prin aceasta încă un privilegiu al esteticului. Caracterul dezirabil al acestei femei sau majestatea acestui stejar nu sînt *a priori*-uri, pentru că femeia nu e dezirabilă sau stejarul nu e majestuos decît prin supralicitare sau prin accident: e vorba de un caracter recunoscut printre altele și care nu le constituie. Să presupunem că o femeie face totul, și fără încetare, pentru a fi dezirabilă: în acest caz, dezirabilul poate fi un *a priori*. Cu siguranță însă că atunci ea încetează, așa cum se spune, să mai fie o femeie naturală, devenind obiect estetic. Ea nu se mai fardează gratuit: substituie artificiul, care ține deja de domeniul artei, naturii. În același fel, majestatea poate fi un *a priori* pentru stejar, dar aceasta într-un tablou de Ruysdael sau pentru o privire care-și

amintește de acest pictor. Așadar, nu orice calitate afectivă constituie un *a priori*. Numai în universul estetic obiectul poate fi constituit în funcție de o calitate afectivă: numai în acest orizont Suzana lui Tintoretto este etern dezirabilă și stejarul lui Ruysdael etern majestuos.

Dar cu ce îndreptățire aducem în discuție, în planul experienței estetice, noțiunea de *a priori*? Și dacă afectivul desemnează un anume mod de a fi al subiectului, cum ar putea acesta califica un obiect pînă la a constitui pentru el un *a priori*? În momentul în care capitolul imediat următor va da un răspuns acestei întrebări, o alta se va pune: dacă o calitate afectivă se constituie ca *a priori* în raport cu lumea obiectului estetic, ea poate fi considerată, în chip asemănător, în raport cu lumea reală? Care ar fi raportul dintre aceste două lumi, cu alte cuvinte, care este adevărul obiectului estetic? Studiului acestor chestiuni îi consacrăm ultimele capitole ale încercării de față.

I. **A PRIORI**-URILE AFECTIVE

1. IDEEA UNUI **A PRIORI** AFECTIV

Ce poate semnifica ideea unui *a priori* afectiv? Şi, mai întîi, ce înţelegem prin „afectiv" dacă el poate fi alăturat noţiunii de *a priori?* Este extrem de important, într-adevăr, să înţelegem bine faptul că afectivitatea nu e invocată numai ca mijlocul prin care se dezvăluie *a priori*-ul, ci mai ales că acest *a priori* însuşi e de natură afectivă, aşa cum *a priori*-ul intelectului e de natură raţională. Dealtminteri, primul plan poate conduce la al doilea. Ceea ce e propriu sentimentului, ca orizont afectiv, e să cunoască afectivul. Dar afectivul este primul semnalment al obiectului: a dori o femeie, înseamnă a o cunoaşte ca dezirabilă, această calitate devenind evidentă precum culoarea ochilor săi sau supleţea taliei; iată de ce funcţia noetică a sentimentului are o valoare de neînlocuit şi ar fi greşit să-l suspectăm de subiectivitate: dacă se contestă că această femeie ar fi dezirabilă, înseamnă că actul de a simţi e refuzat, ceea ce e tot atît de arbitrar ca şi în cazul refuzului de a vedea. Dar nici nu e întotdeauna necesară intervenţia dorinţei: putem considera o femeie ispititoare fără a răspunde la provocare, o putem găsi dezirabilă fără s-o dorim. Aceasta pentru că dorinţa nu e pur şi simplu cunoaştere, ci acţiune (sau pasiune). Este motivul pentru care, în sens invers, putem dori o femeie

fără s-o găsim dezirabilă. Ceea ce numim sentiment — care, dealtfel, este ireductibil la dorință — este numai un anumit mod încă dezinteresat, în ciuda gradului de participare pe care îl presupune, de a cunoaște o calitate afectivă ca structură a unui obiect. Așa cum ideea de cerc nu e rotundă, sentimentul tragicului nu e tragic, chiar dacă e resimțit ca oprimant sau exaltant, iar sentimentul dezirabilului nu e dorința. S-ar putea spune, astfel, că afectivitatea nu e atît în mine, cît în obiect; a simți, înseamnă a încerca un sentiment, dar nu ca stare a ființei mele, ci ca proprietate a obiectului. Afectivul nu este în mine decît răspunsul la o anumită structură afectivă existentă în obiect. Și invers, această structură atestă faptul că obiectul este pentru un subiect, că obiectul nu se reduce la dimensiunile obiectivității după care el nu este pentru nimeni: există în el ceva ce nu poate fi cunoscut decît printr-un fel de simpatie și dacă subiectul i se deschide. Iată de ce obiectul afectiv calificat este, la limită, el însuși subiect, și nu un obiect pur și simplu corelat al unei conștiințe impersonale: calitățile afective desemnează și semnifică un anumit raport de la sine la sine, un mod de a se constitui în totalitate, un mod — vom spune — de a se afecta pe sine, în loc de a fi indefinit determinat din afară. Prin aceasta se explică, dealtfel, împrejurarea că acele calități afective care conlucrează la atmosfera proprie fiecărui obiect estetic sînt desemnate antropomorfic: oribilul lui Bosch, tandrețea lui Mozart, tragicul lui Macbeth, derizoriul lui Faulkner — toate aceste calități desemnează, deopotrivă, atît o atitudine a subiectului cît și o anumită structură a obiectului, și anume pentru că, în ultimă analiză, atitudinea subiectului și structura obiectului sînt complementare. Rămîne însă de văzut în ce fel afectivul este *a priori*, și, finalmente, în ce fel tabloul calităților afective ar putea constitui tabloul *a priori*-urilor afectivității, și, de asemenea, în ce fel acesta ar putea fi pus în seama unei „estetici pure".

E necesar însă, mai înainte, să revenim un moment asupra sensului și funcției noțiunii *a priori*.

Şi dacă, în acest sens, ne adresăm lui Kant, *a priori* înseamnă, mai întîi, caracterul unei cunoaşteri care este în mod logic şi nu psihologic, anterioară experienţei şi care se recunoaşte ca atare în caracterele logice ale necesităţii şi universalităţii[1]. Cunoaşterea transcendentală, deci, este *a priori*, întrucît, după Lalande, transcendentalul, cel puţin la Kant, „se aplică întotdeauna în chip originar unei cunoaşteri" şi desemnează prin opoziţie cu empiricul ceea ce este condiţie *a priori* şi nu un dat al experienţei (de unde se şi spune că transcendental va fi „orice studiu avînd ca obiect formele, principiile sau ideile *a priori* în raportul lor necesar cu experienţa"). Dar se poate spune, în al doilea rînd, că obiectul asupra căruia se fixează această cunoaştere — categoriile intelectului ca obiect al principiilor transcendentale, subiectul transcendental ca obiect al apercepţiei transcendentale şi într-un mod mai general, tot ceea ce face obiectul acestei filosofii transcendentale căreia *Critica* îi este „ideea" — este el însuşi *a priori* cîtă vreme el fundează posibilitatea obiectului empiric. În acest caz, *a priori* înseamnă constituant: adică ceea ce este principiul unei realităţi şi prin care această realitate este pentru un subiect. Să observăm că la Kant însuşi, noţiunea *a priori* are această dublă funcţie. El determină relaţia cu un obiect, creind o obiectivitate şi asigurînd, aşa cum se arată în *Prolegomene*, trecerea de la judecata de percepţie subiectivă la judecata de experienţă obiectivă; el determină, în acelaşi timp, natura acestui obiect ca obiect al unei experienţe posibile: după celebra formulă din *Deducţia transcendentală*, condiţiile de posibilitate ale experienţei sînt, de asemenea, condiţiile de posibilitate ale obiectului experienţei. Este deci constituant ceea ce face ca obiectul să fie obiect, nu

---

[1] Scheler, de asemenea, defineşte noţiunea *a priori* ca un caracter al unei cunoaşteri; e vorba însă de o cunoaştere intuitivă al cărei conţinut este un „fenomen", adică în care datul şi scopul converg în mod absolut (*Der Formalismus*.. p. 46). *A priori*-ul defineşte, de asemenea, obiectul „intuiţiilor sale materiale".

în el însuşi, ci aşa cum se înscrie în experienţă şi aşa cum subiectul îl poate antrena în relaţiile cu el. Aceasta mai înseamnă a spune, în al treilea rînd, că subiectul constituie ceea ce este constituant în obiect. Dacă *a priori*-ul este în chip veritabil anterior experienţei, chiar dacă îl descoperim în experienţă şi asupra unui obiect, faptul se explică prin aceea că el aparţine, deopotrivă, subiectului, că el este o structură a cunoaşterii. Aşa cum se mai precizează în *Prolegomene* „spaţiul care este în spiritul nostru face posibil spaţiul fizic; el nu este o proprietate a lucrurilor în ele însele, ci o formă a reprezentării noastre sensibile"[1]. Analiza critică poate pleca de la obiect, dar structurile *cogito*-ului sînt acelea pe care ea le va descoperi drept condiţie de posibilitate a unei experienţe: subiectul e purtătorul *a priori*-ului. Şi se pare, în acest sens, că Heidegger nu-l trădează pe Kant cînd asigură reflecţiei critice elucidarea „subiectivităţii subiectului" şi cînd raportează transcendentalul la transcendenţa *Existenţei* (Dasein). Nu avem însă de a face cu un subiectivism, ci numai cu sublinierea reciprocităţii fundamentale a subiectului şi obiectului: o filosofie a constituirii poate fi, de asemenea, o filosofie a existenţei, întrucît aspectele existenţei nu se dezvăluie decît unui subiect capabil să se pună în contact cu ea.

Dacă pornim, deci, de la noţiunea *a priori* înţeleasă ca un caracter al obiectului cunoaşterii, şi nu al cunoaşterii în ea însăşi, vom obţine această triplă determinare: *a priori*-ul este, mai întîi, în obiect ca ceea ce îl constituie ca obiect; el este, deci, constituant. El este, apoi, în subiect ca o anumită putere de a se deschide asupra obiectului şi de a-i predetermina aprehensiunea, putere care constituie subiectul ca subiect; el este, deci, existenţial. În sfîrşit, el poate face obiectul unei cunoaşteri care este ea însăşi *a priori*[2].

Dar pentru că noţiunea *a priori*, califică, deopotrivă, obiectul şi subiectul şi le specifică recipro-

---

[1] Ed. Hachette, p. 69.

[2] Acest ultim punct va fi tratat în capitolul următor.

citatea, e posibil să determinăm acest *a priori* după formele relațiilor subiectului cu obiectul, forme pe care le putem desprinde în trei planuri, așa cum am arătat și anume: în planul *prezenței, reprezentării* și *sentimentului*, planuri în care, de fiecare dată, un aspect al obiectului *trăit, reprezentat* sau *simțit* corespunde unei atitudini a subiectului: *trăind, gîndind* și *simțind*. Și iată prin ceea ce ne îndepărtăm de Kant: filosoful german n-a conceput relația cu obiectul decît sub specia cunoașterii, iar predeterminarea obiectului prin *a priori* — ceea ce face ca acesta să fie „o proprietate constitutivă obiectului"[1], este invocată numai pentru a funda valoarea obiectivă a cunoașterii. Dar nu se poate concepe un transcendental care să nu fie fundamentul obiectivității și care să fie constituant într-un alt înțeles? Kant nu concepe o altă relație cu obiectul decît relația cognitivă, nu concepe ca valabilă decît cunoașterea rațională. Acest fapt ne pune în fața unei dileme: sau gîndirea noastră nu se raportează decît la noi înșine și, în acest caz, subiectivitatea o descalifică — așa cum se întîmplă în judecățile de percepție „care nu au altă valoare decît pentru noi" și, mai ales, în judecățile ce se raportează numai la afecțiunea sensibilă „care nu poate fi niciodată atribuită obiectului" — sau gîndurile noastre sînt atribuite obiectului, și în acest caz ele sînt cunoștințe, asemeni judecăților de experiență cărora subsumarea sub un concept al intelectului pur le conferă necesitate și universalitate. Dar poate că există un mod în virtutea căruia gîndirea să se raporteze la subiect, raportîndu-se, în același timp, la obiect, poate că există o gîndire care să fie subiectivă fără a fi lipsită de obiectivitate, poate că există, deci, posibilitatea de a gîndi un obiect fără a exila subiectul, o gîndire care să corespundă unui obiect el însuși fiind, totodată, obiectiv și subiectiv, așa cum am relatat în legătură cu lumea operei. Între o judecată pur subiectivă, într-adevăr, ca acelea citate de Kant — ca-

---

[1] *Prolégomènes*, p. 92.

mera este călduroasă, zahărul e dulce — şi o judecată, cum ar fi: muzica lui Bach este senină, lumea lui Rouault este jansenistă, Matisse ne introduce în lumină[1], există o diferenţă ce nu trebuie trecută cu vederea: e diferenţa dintre o judecată care explicitează o reprezentare şi o judecată ce explicitează un sentiment. Şi dacă ne propunem să considerăm relaţia lumii obiectului estetic cu subiectivitatea pe care ea o deceleazâ, vom afla diferenţa între felul în care un subiect oarecare resimte căldura camerei sau dulceaţa zahărului şi felul în care Bach vede şi edifică o lume pe ideea seninătăţii sau Rouault pe o disperare reţinută.

Pentru subiect există, deci, diferite moduri de a se raporta la obiect şi pentru obiect diferite moduri de a se dezvălui subiectului. Subiectul este constituant, în primul rînd, la nivelul prezenţei, şi anume prin ceea ce Merleau-Ponty numeşte *a priori*-uri corporale, adică acelea care desemnează structura lumii trăite prin corp. Subiectul este constituant, în al doilea rînd, la nivelul reprezentării, şi anume prin *a priori*-urile care determină posibilitatea unei cunoaşteri obiective a lumii obiective; aici ne întîlnim cu Imm. Kant. Subiectul e constituant, în al treilea rînd, la nivelul sentimentului şi anume prin *a priori*-urile afective care deschid o lume trăită şi simţită la persoana întîi de către eul profund. În fiecare din aceste planuri, subiectul oferă o nouă faţă: el este corp propriu la nivelul prezenţei, subiect impersonal la nivelul reprezentării, eu profund la nivelul sentimentului. În acest fel subiectul îşi asumă, succesiv, relaţia cu lumea trăită, cu lumea reprezentată şi cu lumea simţită. (Să remarcăm aici că sentimentul nu este, în acest context, privilegiul spectatorului în faţa lumii exprimate de obiectul estetic, ci proprietatea oricărui om capabil să-şi asume destulă umanitate personală şi profunzime pentru a resimţi şi iradia o lume care

---

[1] Noi nu spunem: cutare operă este frumoasă, pentru că nu e vorba de judecăţi de valoare, ci de judecăţi de experienţă, de vreme ce ele exprimă aspectul lumii pe care-l relevă sentimentul.

să-i fie personală, și care să nu mai fie, pur și simplu, lumea în care el trăiește conform corpului său, sau pe care el o gîndește după inteligența sa). În această triplă atitudine a subiectului — căreia o triplă față a lumii îi este corelatul, după o relație dificil de gîndit — regăsim, deopotrivă, și ambiguitatea noțiunii de lume și ambiguitatea noțiunii de constituire, pentru că e vorba întotdeauna de a gîndi o lume pentru un subiect, o lume care să fie în același timp, după definiția sartreiană a intenționalității, exterioară și relativă la o conștiință: iată ceea ce exprimă acum unitatea *a priori*-urilor sub primele două aspecte. Problema acestei unități (căreia va trebui să-i căutăm mai tîrziu o semnificație ontologică) nu se pune poate în mod exact la Kant în măsura în care, cedînd în ciuda lui însuși idealismului, el privilegiază aspectul subiectiv al *a priori*-ului și sugerează că *a priori*-ul în obiect nu e decît un reflex al puterii constituante în subiect; dar ea se pune în orice caz, pentru *a priori*-ul afectiv, așa cum experiența estetică îl pune în evidență. Să examinăm deci, mai îndeaproape, acest *a priori* sub cele două aspecte, apoi în unitatea acestora. Vom vedea, apoi, în ce fel acest *a priori*, la rîndul său, poate fi cunoscut *a priori* de către un subiect care l-ar sesiza, întrebîndu-ne atunci dacă e posibilă o estetică pură, o estetică apță să discearnă și să recenzeze *a priori*-urile afectivității, așa cum e posibilă o matematică sau o fizică pură și, poate, o biologie pură.

2. **A PRIORI**-UL COSMOLOGIC ȘI EXISTENȚIAL

Spunem despre o calitate afectivă că este un *a priori* atunci cînd, exprimată prin operă, ea este constituantă lumii obiectului estetic și cînd — și aceasta i-ar fi verificarea — ea poate fi simțită independent de lumea reprezentată în același fel în care, așa cum spune Kant, noi putem concepe un spațiu sau un timp fără obiect. În drept însă, dacă nu în fapt. Pentru că, în fapt, noi nu cunoaștem *a priori*-ul decît *a posteriori*. În experiența

estetică, de asemenea, lume exprimată și lume reprezentată, calitate afectivă și structură obiectivă sînt întotdeauna solidare. Dar dacă expresia, imediat resimțită, nu poate fi recunoscută decît printr-un fel de critică ce se exercită asupra operei date, s-ar părea, totuși, că ea este aceea care animă lumea obiectului estetic: calitatea afectivă este sufletul lumii exprimate, ea însăși principiul lumii reprezentate; numai prin ea — prin calitatea afectivă — lumea totală a operei poate avea unitate. S-ar putea spune că ea o suscită tocmai pentru a o ilustra prin această unitate: calitatea afectivă devine, astfel, constituantă, iar sentimentul care o cunoaște beneficiază, în experiența estetică, de un fel de prioritate. În această privință, vom spune despre calitățile afective ceea ce spunea Scheler despre valori luate drept calități materiale: acestea se manifestă în obiecte care sînt „bunuri"; cînd valoarea nu apare în obiect decît ca o calitate accesorie, obiectul nu are personalitate proprie: el este *Sache* și nu *Ding;* cînd dimpotrivă, obiectul e „constituit" și „unificat" prin valoare, cînd e „în întregime impregnat de o valoare" el este, desigur, un bun, dar recade în stadiul de lucru atunci cînd, din diferite rațiuni, valoarea îi este degradată[1]. Valoarea poate precede obiectul pe care-l constituie, anunțîndu-l ca un mesager: „Nuanța valorică a unui obiect se anunță în primul rînd, și anume ca un medium în care acesta își desfășoară conținutul"[2]. Se pare, deci, că valoarea se impune ca o formă care-și crează propriul său conținut: bunul nu rezultă dintr-o valoare care s-ar adăuga unui lucru preexistent, ci valoarea se încarnează într-un lucru, constituindu-l ca bun prin

---

[1] *Der Formalismus in der Ethik*... p. 15. Scheler invocă tocmai obiectul estetic: un tablou încetează să fie un bun, un *Wertding*, și rămîne lucru atunci cînd culorile sale s-au șters. Totuși, alegerea acestui exemplu nu autorizează identificarea valorii cu calitatea afectivă.

[2] Ib., p. 13. Prin aceasta Scheler nu e departe de problema pusă de Kant în *Prolegomene* — pentru a introduce ideea de *a priori:* „în ce fel intuiția obiectului poate preceda obiectul"? (p. 56).

faptul că se încarnează în el. În mod asemănător, lumea obiectului estetic se ordonează în perspectiva unei calități afective care se constituie în raport cu el ca un *a priori.*

Dar o dată ce *a priori*-ul afectiv e definit prin proprietatea sa în ordinea cunoașterii și prin puterea sa constituantă, mai rămîne o chestiune de soluționat, și anume aceea a singularității sale. El apare într-o operă căreia îi constituie lumea. Vor exista, în consecință, atîtea *a priori*-uri cîte obiecte estetice există. Avem însă dreptul să asociem noțiunea *a priori* unei calități indefinit diversă a obiectului? Cum poate deveni posibilă, în acest caz, o știință apodictică? O atare dificultate ne îndrumă pe calea examinării aspectului existențial al *a priori*-ului afectiv. Dacă acesta prezintă caracterul singularității, împrejurarea se explică prin aceea că el prezintă, de asemenea, caracterul unui subiect concret, deci singular. Descoperirea calității afective ca un *a priori* al obiectului estetic trebuie pusă în seama subiectivității: autorul e acela care se exprimă prin intermediul lumii exprimate de operă. Dar aici nu e vorba de subiectul impersonal kantian, purtătorul unor *a priori*-uri ele însele impersonale și, în consecință, susceptibile de a fi cunoscute în mod rațional, ci de o persoană concretă, care nu se află în relație cu lumea impersonală a experienței obiective, ci cu o lume care-i este proprie, o lume în care celălalt nu poate pătrunde decît comunicînd cu ea. *A priori*-ul exprimă poziția absolută a unui subiect în fața lucrurilor — modul în care acestea sînt vizate, experimentate și transformate, modul în care subiectul se raportează la lucruri pentru a-și face din el o lume — tot așa cum *a priori*-ul corporal este modul în care un corp singular se raportează la mediul său potrivit imperativelor propriei sale structuri. *A priori*-ul este, în fond, elementul ireductibil prin care se constituie un subiect concret, element pe care psihanaliza existențială, așa cum arată Sartre, trebuie să-l descopere. El însă nu exprimă, în viziunea noastră, actul pur al unei libertăți absolute, o alegere de sine perfect contingentă, ci natura unui

subiect concret care, potrivit paradoxului expus de Jaspers, nu se poate crea decît dacă este creat[1]. Iată şi motivul în virtutea căruia noţiunii de „alegere de sine" îi vom prefera noţiunea de „constituire" aşa cum a prezentat-o Minkowski, opunînd-o ideologiei psihanalitice. Vom menţine, deci, o singură diferenţă, şi anume aceea că noţiunea de „constituire" este generală şi izvorăşte dintr-o inducţie, în timp ce *a priori*-ul afectiv e singular şi izvorăşte dintr-o intuiţie directă a subiectului.

Noţiunea de „constituire" prezintă, dealtminteri, avantajul că presupune „fenomenul contactului vital cu realitatea"; ea exprimă raportul fundamental cu lumea al individului, un raport „hărţuit între aceste două forţe: nevoia de a se afirma şi nevoia de a se confunda"[2]. Aceasta pentru că, într-adevăr, definit prin propria sa calitate afectivă, subiectul se raportează întotdeauna la o lume, aşa cum subiectul transcendental definit prin unitatea sintetică a aperceptiei se raportează la o natură ca obiect al unei experienţe posibile. Dar în această relaţie transcendentală considerată aici act fundamental, sursă a tuturor actelor particulare prin care o esenţă singulară se afirmă şi se manifestă — exteriorizare necesară a unei interiorităţi care, pentru a fi, se orientează şi se extinde asupra a ceea ce există în afara ei — nu e vorba de o lume de cunoscut, o lume care ar putea face obiectul unei experienţe universal valabile, ci de o lume ca expresie a unui subiect. Experienţa căreia acest *a priori* îi fundează posibilitatea e o experienţă care ar putea fi numită existenţială; obiectele acestei experienţe vor compune, în consecinţă, o lume accesibilă doar sentimentului. E vorba de o lume ce emană dintr-un subiect, care îl pre-

---

[1] Dacă pentru acest *a priori* existenţial ar trebui să căutăm un patronaj în filosofia clasică, vom invoca — mai degrabă decît caracterul inteligibil conform lui Kant, care e opţiunea atemporală a unui subiect încă transcendental şi non-concret — esenţa singulară a lui Spinoza, esenţă care leagă subiectul de corpul său, de tot ceea ce el este, şi care, totuşi, nu este eternă decît pentru că este adevărată în Dumnezeu.

[2] MINKOWSKI, *Vers une cosmologie*, p. 191.

lungește și care îl explicitează, o lume în care subiectul se recunoaște și în funcție de care este el însuși. Atît de strîns legată de subiect este această lume, încît *a priori*-ul afectiv care o fundează e subiectul însuși: Mozart este seninătatea, iar Beethoven violența patetică[1]. Se impune însă o precauție: aici nu e vorba doar de artistul care, creind opera, e capabil să procedeze în așa fel încît această lume să-i apară sieși, să-i dea un corp glorios și să se exprime astfel pe sine. Relația cu lumea pe care o considerăm aici nu e numai relația creatorului cu creatura sa; mai mult: această relație nu face decît să promoveze în aparență relația fundamentală a unui subiect concret cu lumea sa, o relație valabilă pentru orice om capabil să se exprime prin actele sale, pentru orice om care — cum se spune — are o personalitate. Și dacă rămînem în continuare în planul experienței estetice, relația în discuție rămîne valabilă și pentru spectatorul care, el însuși, de asemenea, se exprimă prin gustul său față de operă, prin modul în care el o adoptă și o integrează lumii sale. Între artist și spectator continuă să subziste o diferență insurmontabilă, și anume că unul crează și celălalt vede; dar dacă opera este considerată în ea însăși — adică fără să mai evocăm actul istoric al creației sale — dacă autorul nu e decît acela despre care opera depune mărturie, și dacă actul creației nu mai este decît semnul unei afinități spirituale, se poate spune că afinitatea care se relevă între operă și autor este aceeași afinitate care se relevă între spectator și operă cînd acesta e capabil să simtă și să recunoască. (Vom înțelege mai bine o atare situație în momentul în care vom examina statutul existențial al categoriilor prin care spectatorul cunoaște calitatea afectivă a operei).

---

[1] Nu e cîtuși de puțin indiferent faptul că propoziția se poate inversa și să spunem: seninătatea este Mozart. Aceasta semnifică, după cum vom vedea, că acest *a priori*, oricît de subiectiv ar fi, este, într-un anume sens, universalizabil și, în consecință, poate face obiectul unei estetici pure.

Lumea la care subiectul se raportează astfel — lume care e actul şi, totodată, destinul său, asemeni unei oglinzi în care, după formula lui Hegel, subiectul se recunoaşte pe sine — este, de asemenea, măsura fiinţei sale: ea se dovedeşte a fi cu atît mai consistentă şi mai reală, cu cît subiectul dezvăluie mai multă profunzime şi fidelitate faţă de sine şi, pentru a ne exprima astfel, cu atît mai multă obiectivitate, cu cît are mai multă subiectivitate[1]. Nu e vorba de o lume pur şi simplu subiectivă, şi nici de coloraţia subiectivă a unei lumi obiective preexistente, ca atunci, de pildă, cînd, după vicisitudinile eului superficial, găsim că încăperea e călduroasă sau că absintul e amar. *A priori*-ul afectiv constituie o lume consistentă şi coerentă, întrucît el rezidă în ceea ce e mai profund în subiect, aşa cum el este şi ceea ce e mai profund în obiectul estetic. Rezultă însă limpede că nu e posibil să punem în discuţie *a priori*-ul existenţial fără a-l confrunta cu *a priori*-ul cosmologic, fără a presupune că *a priori*-ul constituant şi

---

[1] În măsura în care *a priori*-ul este, încă, factor de obiectivitate, nu trebuie să disprețuim criteriile kantiene ale universalităţii şi necesităţii, aşa cum procedează Scheler, sub pretextul că ele au o semnificaţie logică şi că nu convin unei perspective apriorice: pentru intuiţia care îl sesizează, *a priori*-ul este, după Scheler, „un fapt" adevărat ca fapt, a cărui necesitate este în orice caz subordonată adevărului şi căruia universalitatea nu-i adaugă nimic, pentru că e suficient ca el să fie resimţit ca atare, fără să avem ceva de aşteptat de la operaţiunea ratificării logice (*op. cit.*, p. 71). Dar dacă necesitatea şi universalitatea nu pot îmbrăca un sens logic atunci cînd e vorba de *a priori*-ul existenţial, ci de *a priori*-ul aşa cum e cunoscut *a priori*, ele pot avea un sens ontologic, desemnînd atunci structura a ceea ce e constituit prin acest *a priori;* dacă, logic, *a priori*-ul nu este necesar şi universal, el conferă, cel puţin, o necesitate şi o universalitate de fapt obiectului estetic. Prin el, lumea acestui obiect dobîndeşte o coeziune internă şi devine un universal, de astă dată în sensul hegelian al termenului. El nu se mai raportează la o judecată pronunţată din afară, ci în raport cu fiinţa sa însăşi şi, dacă vrem — folosind încă termenii hegelieni — în raport cu modul în care el este judecată, în care el se afirmă şi se judecă pe sine afirmîndu-se. Din acest unghi de vedere îi putem aplica criteriile kantiene.

a priori-ul existențial nu sînt decît unul. Să verificăm acest lucru examinînd felul în care lumea operei este adevărul artistului.

Cînd aducem în discuție comicul la Molière înseamnă, mai întîi, că — asistînd la un spectacol în care se joacă o piesă a lui Molière — sîntem introduși într-o atmosferă care ne va orienta comprehensiunea, o atmosferă care generează și comandă sensul a tot ceea ce vom avea de văzut și de auzit: un anumit amestec de luciditate și pasiune, o combinație de amărăciune și de furie așa cum o resimt anarhiștii, tandrețea așa cum o resimt poeții, încrederea în om așa cum o resimt naturaliștii, siguranța că ipocrizia este cel mai rău dintre rele și că natura poate înlătura piedicile generate de artificiile sociale, iată ceea ce ne este comunicat și prin ceea ce înțelegem. Dar acest subtil amestec — subtil doar la analiză, întrucît sentimentul îl sesizează la modul imediat — a trebuit să-l aibă pe Molière spre a-l compune, dar nu pentru a opera în chip artificial o sinteză, ci pentru a fi chiar acest amestec. A pune în discuție comicul la Molière înseamnă, evident, a specifica această lume singulară, a-i pune un nume opunînd-o lumilor care nu izvorăsc dintr-o atmosferă exact asemănătoare. Aceasta nu înseamnă numai a atașa această lume creatorului său, ci de a asigura că e pe măsura imaginii acestui creator. Aici nu e vorba de a desemna o relație tranzitivă de paternitate și nici, mai ales, relația reală care a existat între Molière omul real și opera sa, și despre care singură istoria ne-ar putea informa, ci de a desemna o relație existențială de identitate. O lume singulară evocă un subiect singular; nu putem fi prezenți operei fără s-o resimțim ca mărturie a unui subiect, ca adevăr al acestuia. Nu e vorba, încă o dată, de actul istoric prin care o anumită operă a fost compusă, ci de o anumită atitudine existențială de la care pornind această lume poate să apară. Iar această atitudine ni se dezvăluie ea însăși ca *a priori* în raport cu subiectul, și anume în înțelesul că ea îl constituie ca subiect.

Faptul că această calitate afectivă e constituantă şi operei şi subiectului se poate exprima şi altfel. Calitatea afectivă poate fi tot aşa de bine numită gîndire. Ne amintim în acest sens de Alain care, în prefaţa sa la albumul Ingres, vorbeşte „de o gîndire inexprimabilă şi chiar invizibilă, închisă în opera însăşi". Gîndire, dacă vrem, dar în sens hegelian: ca principiu imanent operei care se desfăşoară în ea. Nu trebuie să credem însă că ar fi vorba de o doctrină sau de o teză ce prezidează elaborarea operei căutînd să se exprime sau să se verifice prin ea. Dealtfel, această chestiune a fost subliniată mai înainte: artistul „poate avea idei", religioase sau filosofice, dar opera nu se află în serviciul lor; profunzimea operei se află în altă parte. Ideile nu pot intra în joc dacă nu devin carne, urmînd o dublă metamorfoză: ideea, mai întîi, nu e gîndită pentru ea însăşi, ci trăită pe un plan al elaborării estetice; dacă ne dedicăm psihologiei creaţiei, va trebui să arătăm în ce fel muzicianul gîndeşte cu pianul, pictorul cu penelul, aşa cum orice om gîndeşte cu cuvintele şi nu cu ideile. Aceasta nu înseamnă a spune că artistul nu gîndeşte, ci numai că gîndeşte într-o modalitate incomunicabilă. El gîndeşte asupra obiectului, în sensul că nu încetează să-şi judece opera pe măsură ce o elaborează — iată un corp de judecăţi ce scapă profanului. Dacă el gîndeşte dincolo de judecata imediată, gîndirea sa e prinsă încă în operă. El are o idee despre om sau o *Weltanschauung*. Rouault, de pildă, deţine o anumită idee despre mizeria umană, dar pentru el aceasta se exprimă în profunzimea bleurilor şi purpurilor, în cearcănul brăzdat de linii adînci. Iar aceasta nu întrucît Rouault şi-ar spune: faţa umană are ceva derizoriu în ea, deci o voi desena în consecinţă. El găseşte, mai curînd, că nu va fi satisfăcut din punct de vedere plastic decît desenînd-o într-un anume fel, iar aceasta înseamnă că el are o anumită idee despre om: frumosul este judecătorul, el decide asupra adevărului. Pentru aceasta însă e necesar ca adevărul să fie înrădăcinat în om, şi iată care ar fi cea de a doua

metamorfoză a gîndirii: ea nu poate inspira actul elaborării, să-l inspire dinlăuntru pînă la punctul în care să se confunde cu gestul, decît dacă gîndirea îi este cu adevărat interioară, dacă se identifică cu el, dacă devine ea însăşi artist. Atunci ideea animă opera, devine acea calitate afectivă care este sufletul operei, astfel încît se poate spune că, în operă, acea calitate afectivă este o gîndire: se poate spune că există o filosofie în orice operă, un creştinism amar şi frecvent în tablourile lui Rouault, o afinitate pentru lumea senzuală şi, uneori, neîncrezătoare în muzica lui Debussy, în Partenon întregul platonism, gustul ordinii şi al măsurii şi, de asemenea, exaltarea lumii, sentimentul splendorii adevărului. Dar întrucît această gîndire e, într-adevăr, închisă în operă, ea rămîne aici în stadiul de sentiment şi, ca atare, se comunică sentimentului. Reflectînd asupra sentimentului, putem fi tentaţi să-l readucem la stadiul de gîndire, dar această gîndire nu e vie în artist decît dacă devine sentiment. Şi tocmai pentru că gîndirea devine carne şi se exprimă într-o calitate afectivă, ea poate să producă o lume. O gîndire prin şi în ea însăşi nu se poate transforma într-o lume: nu există o lume a lui Spinoza aşa cum există o lume a lui Balzac sau Beethoven; există o cosmologie a lui Spinoza, dar nu e unul şi acelaşi lucru: avem de a face cu o teorie asupra lumii, şi nu cu sentimentul unei lumi; iar această teorie îşi propune să dea seama de lumea obiectivă, să-i constituie obiectivitatea, conferind propoziţiilor care o definesc o valoare universală[1].

---

[1] E posibil, totuşi, să se vorbească despre o lume a lui Spinoza — dacă e adevărat că Spinoza, ca orice filosof, a dorit să spună ceva, dar fără a reuşi pe deplin s-o facă, şi dacă trebuie să-l înţelegem nu numai în funcţie de litera discursului său, ci asociindu-ne efortului său, asumîndu-ne subînţelesurile, încercînd să ne apropiem propriul său scop, deci dacă, pe scurt, îl înţelegem prin sentiment. Aceasta înseamnă însă a conferi filosofiei statut de obiect estetic. Trebuie să mergem pînă aici? Poate, dar cu condiţia să acceptăm două consecinţe: că actul convertirii filosofiei în operă de artă nu constituie, pe de o parte, o promovare, ci o decădere, că el atestă neputinţa reflecţiei de a merge

În timp ce o calitate afectivă poate fi încărcată de o lume, întrucît o lume, în sensul în care am înțeles-o, e răspunsul la o anumită atitudine, corelatul subiectivității care se manifestă în calitatea afectivă. Aceasta nu înseamnă însă că ea își pierde orice virtute de obiectivitate întrucît, dezvăluindu-se ca fundament al unei lumi ea exprimă, în același timp, subiectul care o poartă și care o trăiește pînă la punctul în care adevărul său este, mai întîi, adevărul acestui subiect. (Vom vedea că aceasta nu-i interzice să fie adevărată în mod absolut, dar după norme care nu sînt cele ale obiectivității).

Ne pîndește, totuși, o capcană: vorbind despre lumea subiectului sîntem întotdeauna tentați să afirmăm că subiectul este constituant. E capcana idealismului, împotriva căreia Kant nu a încetat să se pună în gardă, și împotriva căreia analizele pe care le-am consacrat formei în percepția estetică au trebuit să se asigure. Va trebui, acum, s-o evităm încă o dată. Se pare, în acest sens, că reflecția estetică ne îndreaptă spre o atare capcană atunci cînd subordonăm opera autorului și, că, dimpotrivă, ne îndepărtăm de ea atunci cînd considerăm autonomia obiectului estetic în raport cu spectatorul. Lucrurile nu sînt însă atît de simple, întrucît la analiza spectacolului ne apare limpede faptul că obiectul estetic e un obiect perceput, solidar spectatorului în însăși ființa sa, iar la analiza creației, de asemenea, ne apare limpede faptul că nu numai opera e actul artistului, ci și artistul actul operei. Idealismul nesocotește complexitatea relației subiectului cu lumea, întrucît o interpretează subordonînd lumea subiectului, subordonînd natura actului de cunoaștere sau mediul ființei vii. Susținînd ideea potrivit căreia cosmologicul și exis-

---

pînă la capătul întreprinderii sale, scăpînd subiectivismului; că — pe de altă parte — reflecția însăși e aceea care se pronunță în această decădere: singură filosofia poate recunoaște neputința filosofiei. Iată pentru ce filosofia nu poate fi cu adevărat o operă de artă; ea nu va fi operă de artă decît împotriva propriei voințe, dar niciodată în chip deliberat; ea nu se propune ca atare.

ențialul nu sînt decît două aspecte ale aceluiași *a priori*, încetăm să ne raliem unei atari subordonări. Dar cu ce preț? Trebuie să spunem: calitatea afectivă căreia îi aparțin aceste două aspecte e anterioară deopotrivă, atît subiectului cît și obiectului, că ea constituie ambii termeni. Acest lucru poate fi explicitat în două moduri.

Mai întîi, noțiunea de lume a subiectului trebuie compensată cu noțiunea de subiect al unei lumi. Lume și subiect trebuie să fie la egalitate: dacă se insistă, așa cum am procedat, asupra calității afective cu înțeles de calitate a unei lumi pentru un subiect, important va fi să nu uităm că ea este, de asemenea, calitatea unui subiect pentru o lume; altfel spus: în același fel în care o lume este cerută de un subiect care este subiect raportîndu-se la o lume, în același fel un subiect este cerut de lumea care este lume avîndu-l ca martor. Autorul se exprimă prin lumea operei, dar lumea operei se exprimă, de asemenea, prin autor. Și nu tocmai acest lucru îl înțelegem atunci cînd spunem că a fost nevoie de un Racine pentru a se revela o lume raciniană? Aceasta înseamnă, fără îndoială, că Racine a inventat lumea raciniană, dar poate că de asemenea, lumea raciniană l-a creat pe Racine. Nu e aceasta impresia pe care ne-o facem din confesiunile unor artiști ce par să fi fost chemați și presați de un adevăr care nu le-a aparținut și căruia îi erau martori și, într-un fel, martiri? Indiscutabil, acest adevăr era adevărul lor: pentru că Racine e adevărat, există un adevăr racinian; dar, de asemenea, a trebuit ca Racine să fie adevărat pentru că exista un adevăr al racinianului care avea nevoie de Racine. Încă odată: actul artistului nu trebuie să ne ducă în eroare: el ne invită să acordăm primat subiectului, dar trebuie să invocăm, mai ales, primatul obiectului; artistul însuși ne autorizează să procedăm în acest fel atunci cînd se recomandă de la inspirație: a mărturisi că e acționat pe măsură ce acționează, înseamnă a spune că e în serviciul unei lumi care, prin el, vrea să se încarneze în operă. Și dacă exemplul artistului ne invită să privilegiem subi-

ectul, putem invoca spectatorul. Dacă acesta e solicitat de operă, așa cum am arătat, înseamnă că, într-un anumit sens, opera nu există decît prin publicul care o consacră și o recunoaște, dar de asemenea, că ea se impune publicului așa cum se impune percepției, și că publicul nu există decît prin ea. În același fel în care racinianul îl creează pe Racine, în același fel opera acestuia, adică racinianul, își creează propriul său public. Și iată pentru ce, mai curînd decît a spune că un public are o operă așa cum se spune că subiectul își are lumea sa, se spune că opera are un public: se pare că publicul emană din operă, o prelungește și o explicitează și, deci, cosmologicul ar fi acela care deține inițiativa relației cu existențialul. Dar inițiativa trebuie refuzată și unuia și altuia, pentru că, invers, publicul face opera, opera nefiind recunoscută decît dacă găsește o conștiință egală cu ea, dacă cineva se exprimă în ea, sau dacă, cel puțin, găsește în ea o expresie a conștiinței de sine.

Calitatea afectivă care, ca *a priori*, este deopotrivă cosmologică și existențială, dar fără ca vreunul din aceste aspecte să aibă prioritate sau inițiativă în raport cu celălalt, trebuie înțeleasă ca anterioară specificării acestor două aspecte. Dacă Racine și lumea raciniană sînt la egalitate, aceasta se întîmplă pentru că ambii termeni sînt subordonați unei calități afective pe care am putea-o numi pre-raciniană. Evident, particula *pre* nu trebuie să fie înțeleasă în sens cronologic și nici chiar logic; ea ne invită numai să punem accentul asupra priorității calității afective, să încercăm a o considera în afară de ceea ce constituie ea, așa cum lumea exprimată este considerată independent de lumea reprezentată, sau *parti-pris*-urile existențiale independente de subiect. Or, despre această realitate originară a calității afective în care ceea ce aparține obiectului și ceea ce aparține subiectului sînt încă indiscernabile, ne putem face o idee prin ceea ce am spus mai înainte despre expresie. Într-adevăr, expresia e aceea care relevă calitatea afectivă ca totală și nediferen-

ţiată[1]; ea e anterioară distincţiei suflet-corp, interior-exterior; conţinutul şi conţinătorul nu sînt, în acest plan, discernabile; cutare melodie este tandreţea, dar fără să operăm apropierea dintre anumite note ca realitate muzicală şi tandreţea ca realitate spirituală; în acelaşi fel în care cuvîntul are un sens mai înainte de a fi sesizat ca realitate fonetică, şi înaintea distincţiei dintre fonem şi semantem, obiectul estetic are un sens mai înainte de apariţia sa ca obiect material sau ca obiect semnificant: acest sens imediat dat prin intermediul semnului este calitatea afectivă. A fi anterior distincţiei interior-exterior înseamnă, de asemenea, a fi anterior distincţiei subiect-obiect, întrucît interiorul trimite la un subiect, iar exteriorul la un obiect. Tandreţea e, deopotrivă, o calitate a lui Mozart şi a melodiei mozartiene, aşa cum este în sufletul şi pe faţa mamei ce surîde copilului. Autorul nu devine imanent operei decît cu condiţia existenţei unui stadiu prim al expresiei, stadiu în care nu există încă nici operă nici autor, şi în care ceva tinde să se dezvăluie, un ceva care se poate aplica, deopotrivă, atît operei cît şi autorului. Acesta e motivul care ne-a determinat să afirmăm că afectivul există în opera însăşi ca şi în spectator; sentimentul există în obiect cît şi în subiect, iar spectatorul îl resimte întrucît calitatea afectivă aparţine, de asemenea, şi obiectului.

Se poate observa că reflecţia noastră s-a şi fixat asupra dimensiunii ontologice: sensul logic al *a priori*-ului trimite la ontologie, condiţia de posibilitate devine o proprietate a existenţei: *a priori*-ul nu poate fi, deopotrivă, o determinare a obiectului şi o determinare a subiectului decît cu condiţia ca el să fie o proprietate a existenţei —

---

[1] Nu există o contradicţie în afirmaţia potrivit căreia calitatea este un *a priori*, dacă ea e dezvăluită prin expresie? Noţiunea *a priori* nu se defineşte ca ceea ce nu poate fi dat în experienţă? Mai întîi însă, *a priori*-ul nu se poate dezvălui decît *a posteriori*, deci în legătură cu experienţa. Expresia, în al doilea rînd, nu e o experienţă în sensul în care este percepţia şi descifrarea aparenţei sau, cel puţin, e o experienţă originară.

o proprietate anterioară deopotrivă, atît obiectului cît şi subiectului, şi care face posibilă afinitatea obiectului şi subiectului. Altfel, vom ajunge fie la idealism, care, subordonînd obiectul subiectului, confera a *priori*-ului un sens pur logic, fie la realism, care, subordonînd subiectul obiectului, pierde sensul însuşi al *a priori*-ului. Va trebui să urmăm calea care se deschide aici: obiectul, aşa cum îl invocăm în acest context pentru a ilustra solidaritatea sa cu subiectul, nu este, în mare, decît lumea obiectului estetic. Dar va trebui să dăm lumii obiectului estetic sensul său deplin: ea este, de asemenea, realul. Experienţa estetică va fi poate, atunci, ocazia de a reflecta la acordul omului cu realul[1]. Sau, altfel spus: cînd aducem în discuţie identitatea existenţialului şi cosmologicului, trebuie, poate, să luăm cosmologicul în sensul său plenar, să luăm, deci, în sensul său deplin aspectul cosmologic al *a priori*-ului ca termen constituant: calitatea afectivă nu constituie numai lumea operei — care este lumea autorului; ea se fixează, de asemenea, asupra realului. Astfel că identitatea cosmologicului şi existenţialului nu desemnează numai statutul lumii estetice, dar şi pune — cu privire la experienţa estetică — problema existenţei, adică a posibilităţii unui sens (aici afectiv) pe care omul (aici artistul şi spectatorul) îl descoperă, îl exprimă dar, totuşi, nu-l fundează. Această chestiune nu va putea fi însă evocată decît dacă putem extinde cosmologicul de la lumea obiectului estetic la real, adică atunci cînd vom fi întrebaţi care este adevărul artei.

Totuşi, putem evoca în continuare, foarte sumar, implicaţia ontologică a unei teorii a *a priori*-urilor cu privire la alte *a priori*-uri pe care le-am distins.

3. SEMNIFICAŢIA A PRIORI-URILOR PREZENŢEI ŞI ALE REPREZENTĂRII

Semnificaţia *a priori*-ului dobîndeşte, într-adevăr, întreaga sa amploare dacă luăm în considerare

[1] Şi ar fi desigur, dacă am considera obiectul estetic natural, care este prelevat din real.

a priori-urile prezenței și ale reprezentării, și dacă ne întrebăm ce poate să semnifice pentru ele consubstanțialitatea cosmologicului și existențialului, a obiectivului și subiectivului. Se pune această întrebare întrucît cosmologicul desemnează, în acest context, realul și nu, pur și simplu, lumea imanentă obiectului estetic. Aici încă, experiența estetică rămîne privilegiată pentru că obiectul estetic, creat de om pentru om, se pretează ușor prin calitățile ce-l constituie ca obiect trăit, atît imperativelor cunoașterii, cît și acelora ale utilizării vitale. Dar să extindem problema și să depășim cazul privilegiat al esteticului[1]. Se poate vorbi încă aici de o unitate a *a priori*-ului anterioară celor două aspecte ale sale?

Se pare că, în ceea ce privește reprezentarea, sîntem îndreptățiți s-o afirmăm, pentru că, în fond, aceasta înseamnă a enunța posibilitatea subsumării: iată problema întotdeauna prezentă în gîndirea lui Kant în măsura în care el a încercat să evite capcana idealismului. Pentru că, într-adevăr, a afirma că intelectul impune naturii legile sale[2] înseamnă încă a subordona obiectul subiectului. Hotărît, „toate fenomenele posibile ca reprezentări aparțin oricărei conștiințe de sine posibile"[3]; prin însăși acest fapt ele sînt asociate și devine posibilă o „afinitate a diversului". Dar e suficient să spunem că afinitatea empirică „nu e decît o simplă consecință a afinității transcendentale a diversului"? Cum se explică împrejurarea că datul este asociabil, că el poate fi reprodus și

---

[1] E de la sine înțeles că în acest sens nu putem decît să inaugurăm un studiu care presupune dezvoltări considerabile; aici schițăm doar contextul unei analize a experienței estetice.

[2] „Noi însine sîntem aceia care introducem ordinea și regularitatea în fenomenele pe care le numim Natură, și nu le-am putea găsi în Natură dacă ele nu ar fi fost puse în mod originar prin noi sau prin natura spiritului nostru". (*Critica rațiunii pure*, trad. Tremesaygues et Pacaud, p. 163). Ceea ce îl autorizează pe B. RUSSEL să spună, cam în grabă, că revoluția copernicană introdusă de Kant este „o contra-revoluție ptolomeică" (*Human Knowledge*, p. XI).

[3] *Ibid.*, p. 141.

legat într-o cunoaştere? Kant a pus problema în chip decisiv în momentul cînd a arătat că „dacă cinabrul ar fi cînd roşu, cînd negru, cînd uşor, cînd greu, dacă un om s-ar transforma cînd într-un animal, cînd în altul, dacă pe parcursul aceleiaşi zile pămîntul ar fi acoperit cînd cu fructe, cînd cu ghiaţă şi zăpadă, imaginaţia mea empirică n-ar putea găsi niciodată ocazia să primească în gîndire cinabrul cu reprezentarea culorii roşii... nici o sinteză empirică a reproducerii n-ar putea avea loc"[1]. Evident, sinteza empirică nu poate fi recunoscută decît prin sinteza reproductivă a imaginaţiei „care aparţine actelor transcendentale ale spiritului", chestiune asupra căreia Heidegger a pus cu îndreptăţire accentul. Dar e necesar, de asemenea, ca facultatea transcendentală a imaginaţiei, facultate care se exercită asupra unei intuiţii sensibile iar nu intelectuale, adică asupra intuiţiei prin care obiectul este dat, să-şi găsească o complicitate în datul intuiţiei: pentru a gîndi identitatea cinabrului de-a lungul diverselor sale aparenţe, e necesar ca gîndirea mea să se acorde cu ea însăşi; dar e necesar, de asemenea, ca cinabrul să fie fidel lui însuşi, ca datul să nu fie deconcertant în sensul în care Poincaré spunea că n-ar fi existat chimie dacă ar fi existat un milion de corpuri simple. E necesar, altfel spus, ca obiectul transcendental care este „unitatea formală a conştiinţei în sinteza diversului reprezentărilor"[2] să se încarneze într-un obiect empiric care să se preteze la unificare; iată ce exprimă principiul finalităţii. Ideea unui fel de armonie prestabilită între gîndire şi obiect, pe care Kant o refuza în ultimul paragraf al *Deducţiei transcendentale*, sfîrşeşte prin a fi admisă în *Critica puterii de judecare:* „Desigur, intelectul se află *a priori* în posesiunea legilor generale ale naturii fără de care aceasta n-ar putea fi obiectul unei experienţe oarecare; dar îi trebuie, totuşi, în plus, o anumită ordonare a naturii relativ la regu-

---

[1] *Ibid.*, p. 133.
[2] *Ibid.*, p. 138.

lile particulare ale acesteia"[1]. Desigur, principiul finalității nu e decît regulator, el este „un principiu subiectiv al judecății", dar este, de asemenea, „un principiu *a priori* al posibilității naturii"[2]. Prima *critică*, trebuie, deci, echilibrată cu cea de a treia. Aceasta deoarece, pentru a rezolva problema subsumării — după ce s-a arătat în ce fel „legile empirice sînt, mai întîi, posibile sub legile pure ale intelectului și că fenomenele primesc o formă legală"[3], mai rămînea de stabilit și situația inversă, anume aceea că fenomenele se pretează să primească această formă legală și că „acordul naturii cu facultatea noastră de cunoaștere este *a priori* prezumată în judecată"[4]. Și nu e deloc întîmplătoare împrejurarea că faptul estetic este invocat pentru a atesta afinitatea obiectului ca obiect cunoscut și a subiectului ca subiect cunoscător.

Aceste gînduri ne-ar putea duce încă mai departe; și anume să arătăm nu numai reciprocitatea cunoscătorului și cunoscutului ci, mai cu seamă, că ceea ce există în noi ca exigență de inteligibilitate este în obiect o structură a ființei sale. În acest sens am vorbit mai înainte de tempora-

---

[1] *Critique du jugement*, trad. Gibelin, p. 24.

[2] În plus, dacă prima *Critică* refuză ideea unei finalități, faptul se explică prin aceea că ea este legată de ideea după care *a priori*-ul nu e în noi „decît dispoziția subiectivă de a gîndi", „o necesitate subiectivă arbitrară și înnăscută în noi". Kant se străduia să evite subiectivismul; necesitatea *a priori*-ului nu e subiectivă, ea rezidă în obiect: „efectul e legat de cauză în obiect". Kant afirmă, totuși, că „fenomenele și legile nu există decît relativ la subiect... în măsura în care acesta e înzestrat cu simțuri sau cu intelect". Subiectul e, deci, privilegiat, deși *subiect* nu e sinonim cu *subiectiv*. Necesitatea *a priori*-ului, deși se manifestă în obiect, este o necesitate logică și nu ontologică: Imm. Kant nu se fixează în zona în care subiectul și obiectul sînt două fețe ale aceleiași existențe, în care obiectul este prin concept, dar conceptul în obiect. *Critique du jugement* se află pe această cale, dar a trebuit să vină Hegel pentru ca această idee să fie dusă pînă la capăt, să gîndească, adică — așa cum noi înșine am încercat să procedăm în felul nostru — identitatea logicului cu ontologicul.

[3] *Critique de la raison puse*, p. 166.

[4] *Critique du jugement*, p. 75.

litatea proprie obiectului estetic, ceea ce înseamnă că timpul nu aparține numai subiectivității care temporalizează, că există un timp al lucrurilor. Și vom putea vorbi, poate, de o cunoaștere proprie obiectului. În acest caz va trebui să-l invocăm pe Bergson și tentativa pe care a făcut-o în *Matière et mémoire* pentru „a trece de la percepție la materie, de la subiect la obiect"[1], punînd imaginea, totodată, ca spectacol și ca ființă a lucrurilor: ca spectacol, pentru că „niciun psiholog nu abordează problema percepției fără a pune percepția virtuală a tuturor lucrurilor",[2] și ca ființă, pentru că „pentru imagini există o diferență de grad și nu de natură, între *a fi* și *a fi conștient perceput*[3]; cunoașterea ar fi, astfel, în ființă și în același timp în subiect. Scriem acest lucru la modul condițional . . .

Dar pentru *a priori*-urile prezenței? În legătură cu acestea se poate spune că ele constituie o anumită calitate a trăitului anterioară distincției dintre ființa vie și mediul său. Aceasta înseamnă, mai întîi, că ființa vie și mediul sînt solidare, fără să se poată spune, sub riscul de a cădea din nou în idealism, că ființa vie compune mediul după propriile sale norme. Mai mult încă, există o reciprocitate, asemeni reciprocității care există între artist și operă sau între operă și public. Aceasta revine a spune că, dacă ființa vie „are", într-adevăr, mediul său, și reciproca va fi adevărată, adică și mediul are ființa sa vie — iată ceea ce exprimă, în felul său, ideea generației spontanee. Ființa vie exprimă mediul așa cum mediul exprimă ființa vie: lupii sînt pentru pădurile siberiene așa cum pădurile siberiene sînt pentru lupi; *a priori*-urile biologice care constituie lupul ca lup — o anumită agresivitate, un anumit stil de viață pentru care ar trebui să traducem în termeni de comportament ceea ce spuneam adineauri în legătură cu

---

[1] *Idem*, p. 73.

[2] *Idem*, p. 36.

[3] *Idem*, p. 35.

existențialul — corespund *a priori*-urilor cosmologice care constituie pădurea ca pădure — și pentru care ar trebui să traducem în termeni de mediu ceea ce am spus despre lumea artistului. Finalitate încă? De ce nu? Știința ar putea traduce această relație în termeni de cauzalitate, dar ar trebui să convenim că ideea de cauzalitate se întemeiază implicit pe această relație și că, reluînd termenii kantieni, ea prezumă *a priori* un acord al mediului și al facultății de a trăi. Aici nu e vorba de finalitatea internă care se manifestă mai ales prin reglările individuale — și pe care, se știe, știința contemporană a reabilitat-o — ci de finalitatea externă pe care am putea-o figura printr-o relație reciprocă de adaptare: ființa vie preformează în ea mediul și i se ajustează, mediul se dispune pentru ființa vie și o solicită. Dar ar trebui, poate, să mergem mai departe și să spunem că acest acord e posibil numai întrucît, în același fel în care umanul depășește omul și cunoașterea depășește cunoscătorul, vitalul depășește ființa vie: viul și ne-viul există, deopotrivă, în beneficiul vitalului, în sînul căruia prezența și angajarea ființei vii sînt posibile. Această realitate a vitalului este, poate, deja presimțită și depusă în cunoașterea mitică; și poate că formele vitalului sînt presimțite în cosmosul pe care încearcă să-l numească animismul miturilor primitive; așa cum formele umanului simțite de artist sînt acelea pe care arta le fixează sub specia calităților afective.

Aici încă, experiența estetică — dacă o surprindem la nivelul prezenței, adică atunci cînd obiectul nu este încă decît un element al mediului și un stimulent pentru comportament — se dovedește a fi deosebit de lămuritoare pentru că, într-adevăr, obiectul estetic e făcut pentru corp și solicită utilizarea lui corespunzătoare. Această observație este adevărată și pentru obiectele fabricate și, în mod particular pentru unelte, despre care Leroi-Gourhan a arătat foarte bine că, sub forma lor cea mai primitivă, ele sînt subordonate

operatorului organic[1]; mediul tehnic este un mediu pentru un comportament și răspunde *a priori*-urilor cum ar fi: văzutul, apucatul, ridicatul, deplasatul. Observația e adevărată și pentru obiectul estetic, obiect care solicită corpului o anumită atitudine și o anumită utilizare: să ne gîndim, încă o dată, la catedrala care măsoară pasul și alura, la tabloul care conduce ochiul, la poemul care disciplinează vocea. Relația operei cu executantul și cu spectatorul, în măsura în care acesta e, de asemenea, executant, manifestă cel mai bine afinitatea obiectului cu *a priori*-ul vital. Mai mult încă, experiența estetică sugerează, poate, că există în obiect un fel de complicitate și un răspuns dat vieții care ne poartă, pentru că obiectul însuși e un produs al acestei vieți care traversează artistul și universul.

Evocînd *a priori*-urile prezenței și ale reprezentării, am dorit numai să dăm o cauțiune ideii relative la semnificația ontologică a *a priori*-ului: el nu e comun subiectului și obiectului decît pentru că fundează ambii termeni, pentru că el aparține, la modul principial, existenței. În ceea ce privește această trecere de la *a priori* la ontologic, orice filosofie e obligată, în fond, s-o efectueze din moment ce nu o poate satisface un idealism mai mult sau mai puțin facil, dacă nu se mulțumește să opună planul obiectului și planul existenței, și dacă nu se mulțumește să reducă *a*

---

[1] *ALAIN*, cu deosebire în *Les Dieux*, observa: „scara desenează forma omului". — Comentînd cartea lui FRIEDMANN *(Les problèmes humains du machinisme industriel)*, Canguilhem arăta că e o problemă astăzi aceea a reintroducerii organicului în tehnică și a instituirii unei tehnici de adaptare a mașinilor la om: „această tehnică, dealtminteri, îi apare lui Friedmann ca redescoperirea savantă a procedeelor empirice prin care populațiile primitive tind să adapteze instrumentele lor rudimentare normelor organice ale unei activități în același timp eficace și biologic satisfăcătoare, în care valoarea pozitivă de apreciere a normelor tehnice e căutată în atitudinile organismului în muncă, luptînd în mod spontan împotriva subordonării exclusive a biologicului de către mecanic" (*Cahiers internationaux de sociologie*, 1947, p. 129).

priori-urile la a fi condiția simplu subiectivă de aprehensiune a obiectului. Omul nu poate exista în lume decît dacă există o oarecare înrudire între el și real; omul nu poate întreține cu realul relațiile care leagă prezența, reprezentarea și sentimentul decît dacă alteritatea realului nu e radicală, dacă, deci, *a priori*-urile sînt comune, și, prin aceasta, investite cu o demnitate ontologică.

Pentru a verifica acest lucru asupra experienței estetice, va trebui să examinăm problema adevărului obiectului estetic, adică problema raportului dintre cosmologic și existențial, în situația în care cosmologicul nu mai desemnează lumea obiectului estetic, ci lumea reală: *a priori*-ul afectiv se mai constituie, oare, ca un *a priori* pentru lumea reală? Mai întîi însă vom aborda un alt aspect al *a priori*-ului — al treilea — și anume aspectul după care el însuși este cunoscut *a priori*. Această chestiune ne va pune o alta: aceea a posibilității unei estetici pure.

II. CUNOAŞTEREA **A PRIORI** A A PRIORI-URILOR AFECTIVE ŞI POSIBILITATEA UNEI ESTETICI PURE

1. CATEGORIILE AFECTIVE

Calităţile afective dezvăluie, într-adevăr, un aspect important care trebuie pus acum în discuţie. Ele constituie, mai întîi, *a priori*-urile care sîntem şi, de asemenea, pe cele pe care le cunoaştem. În general, cunoaştem deja *a priori*-urile corporale, intelectuale sau afective şi trăim avînd ca temei această cunoaştere ce precede orice achiziţie. Le cunoaştem, adică, înaintea oricărei experienţe. Să precizăm însă că e vorba de o cunoaştere care poate să rămînă implicită, chiar dacă acţionează, dar care, în momentul explicitării, se traduce în propoziţii care forţează asentimentul. Chiar dacă *a priori*-urile sînt indefinibile, aşa cum am văzut în cazul calităţilor afective, ele sînt, totuşi, cunoscute. E vorba de o cunoaştere care nu înşeală. Al *priori*-urile prezenţei apar, mai întîi, ca insesizabile: cum să exprimăm modul singular în care un organism singular, potrivit constituţiei proprii, se raportează la un mediu, se instalează în el şi i se ajustează, trăieşte şi moare? Şi totuşi, ştim să recunoaştem imediat o fiinţă vie şi să-i înţelegem demersurile. Pe temeiul acestei cunoaşteri *a priori,* biologia şi psihologia comprehensivă — cărora Goldstein le-a trasat programul — pot institui o ştiinţă a comportamentului, pot arăta în ce fel fiinţa vie îşi utilizează corpul po-

trivit modului în care utilizează lumea şi să enunţe, în consecinţă, *a priori*-urile corporale cum ar fi: a mînca, a ataca, a dormi — *a priori*-uri care alcătuiesc schemele acestei utilizări. Dar chiar *a priori*-urile reprezentării, în rădăcina lor existenţială, nu sînt cunoştibile încă: intuiţia pură nu e sesizabilă pentru că ea nu e decît posibilitatea intuiţiei, modul în care subiectul se deschide existentului; de aici caracterele spaţiului şi timpului, caractere pe care nu le putem percepe decît ca ceea ce descoperă privirea, pe care niciodată nu le putem soma şi care preludează orice dat[1]. În ceea ce priveşte *a priori*-urile intelectului, *a priori*-uri care constituie fundamentul posibilităţii de a judeca — acestea nu fac decît să determine obiectivitatea obiectului, a unui obiect care nu e nimic altceva decît obiectivitatea sa, un pre-obiect, într-un anume fel, a cărui singură proprietate este unitatea anterioară oricărei diversităţi: acest act fundamental prin care un subiect deschide, cum spune Heidegger, „orizontul de unitate" necesar oricărei cunoaşteri, nu mai poate fi sesizabil în el însuşi. Şi totuşi, cel puţin sub aspectul lor constituant, aceste *a priori*-uri fac loc unei ştiinţe pure ale cărei propoziţii au un caracter apodictic. Observaţiile de mai sus îşi menţin valabilitatea şi în ceea ce priveşte *a priori*-urile afective: ele sînt, desigur, insesizabile şi, ca atare, cad în sfera sentimentului. Totuşi, trebuie să avem cunoştinţa lor, mai înainte chiar ca sentimentul să ni le releve, aşa cum spaţiul îl cunoaştem înaintea geometriei: dacă putem simţi tragicul lui Racine, pateticul lui Beethoven sau seninătatea lui Bach, aceasta este posibil pentru că avem o oarecare idee, anterioară oricărui sentiment, despre tragic, despre patetic, sau senin, adică despre ceea ce de aici înainte vom numi categorii afective. Categoriile afective, să precizăm, sînt, în raport cu calităţile afective ceea ce generalul

---

[1] Toate spaţiile şi toate timpurile sînt întotdeauna determinaţii şi limitaţii — aşa cum spune Kant în *Metafizica* sa — ale unui spaţiu şi ale unui timp prime şi unice, care sînt totalmente ele însele în fiecare din părţile lor.

este pentru particular și, de asemenea, ceea ce cunoașterea *a priori*-ului este pentru *a priori*.

Observăm că e posibil ca aceste categorii să nu poată face obiectul unei estetici pure în sensul riguros al geometriei sau al fizicii pure: e posibil să nu fi fost noi înșine riguroși în recensămîntul sau în definiția *a priori*-urilor corporale — cum ar fi agresiunea, construirea cuibului sau vizuinii, căutarea hranei — sau în recensămîntul și definirea categoriilor afective — cum ar fi bufonul, vioiul sau trivialul. Dar pot, tot atît de bine, să nu înțeleg nimic din geometrie fără ca incomprehensiunea sau ignoranța mea să fie un eșec, pentru că oamenii au trăit fără geometrie: sumara cunoaștere pe care o aveau despre spațiu și timp — această geometrie naturală aflată la jumătatea drumului dintre trăit și gîndit — era, totuși, într-un anume fel, necesară și universală. Necesitatea și universalitatea nu sînt, în mod necesar, caracterele unei științe încheiate, ci și ale unei cunoașteri implicite. În plus, cunoaștem astăzi prin ce anume sîntem mai kantieni decît Kant, și anume că știința pură rămîne întotdeauna de făcut și, că — mai ales — cunoașterea inițială nu e niciodată epuizată. Acestea sînt motivele care ne îndreptățesc să gîndim la existența unei estetici pure. La ea ne vom referi implicit ori de cîte ori arta ne relevă o calitate afectivă. Vom preciza însă că această estetică, prezentă în noi, nu e, probabil, niciodată definitiv actualizată.

Și totuși, o atare estetică a solicitat deseori atenția esteticienilor. De fapt, dacă ceea ce am numit categorii afective n-au fost recenzate și interpretate așa cum încercăm să facem în acest studiu, ele au fost totuși reperate și inventariate sub alte denumiri, ceea ce ne îngăduie să ne recomandăm de la aceste cercetări. Ele s-au fixat, după cum se știe, asupra a ceea ce s-a numit cînd *categorii*, cînd *esențe*, cînd *valori estetice:* frumos, sublim, amuzant, grațios etc. (Acest etc., deseori întrebuințat, indică limitele reflecției care se mulțumea cel mai adesea să confrunte

valorile estetice cu alte tipuri de valori în lipsa posibilității de a alcătui bilanțul exact). Iată dealtfel, ceea ce vom numi categorii afective, considerînd că această denumire este cea mai exactă. Pentru că, se poate oare vorbi de valori, așa cum procedează axiologiile care vor să integreze estetica? Singur frumosul poate fi numit valoare, dar cu condiția să fie în afara seriei și ca, în loc să fie măsurat cu alte categorii, să desemneze privilegiul pe care îl au anumite obiecte estetice de a fi reușite, adică de a exprima pe deplin cutare sau cutare categorie și de a manifesta în mod irecuzabil adevărul unei lumi. Frumosul este adevărul estetic; prin aceasta el este o valoare, dar prin ceea ce el este adevăr, nu este o valoare. În ceea ce privește categoria, ea e numai o afirmație, afirmația și stabilirea unei anumite lumi revelate de operă. Există, dacă vrem, o valoare în planul secund, întrucît această lume este lumea unui subiect, deoarece ea valorează prin și pentru acest subiect, constituind pentru el cea mai bună dintre lumile posibile sau, mai curînd, singura lume adevărată. Dar aceasta înseamnă numai că valoarea e temeiul existenței în măsura în care existența e reciprocă unui subiect valorizant; observația nu e suficientă însă pentru a defini existența prin valoare și, în consecință, pentru a defini ca valori categoriile care sînt principiul lumilor exprimate prin artă. Grotescul, amuzantul, prețiosul sînt realități, atitudinile unui subiect și caracterele unei lumi, ele nu sînt valori[1].

---

[1] Că ele se supun judecăților de valoare în funcție de care se exercită gustul instituind între ele preferințe, reabilitînd, de pildă, grotescul, așa cum a procedat Hugo sau exaltînd patheticul, așa cum a făcut-o Beethoven, e o altă problemă. Putem prefera para strugurelui fără ca fructele să fie valori: ca și în cazul bunurilor care, așa cum observă Scheler, chiar atunci cînd valoarea se încarnează într-un obiect, ea rămîne independentă de suportul său; agreabilul este în fruct, chiar ca o proprietate intrinsecă, dar agreabilul nu este fructul însuși. În același fel, opera de artă și *a priori*-ul care-i este principiu poate fi judecată ca mai mult sau mai puțin frumoasă, frumosul fiind valoare estetică și frumusețea nefiindu-i, desigur, indiferentă; dar

Şi nu vom consimţi, cu atît mai puţin, la termenul de *esenţe reflexive* aşa cum îl înţelege Etienne Souriau: „Aceste esenţe reflexive ale Ethosului sînt, desigur, posterioare împlinirii progresiunii instaurative pe care nu o dirijează. Ele sînt potrivit dragostei, izvorîte dintr-o reîntoarcere reflexivă şi contemplativă către operă... Sînt încercări, controale *a posteriori*, iar nu reglări directe sau legi ale actului"[1]. În ceea ce ne priveşte considerăm că aceste esenţe nu sînt numai controale *a posteriori*. Sau, mai degrabă, ele pot fi considerate ca atare, dar în măsura în care au trebuit să fie elaborate prin reflecţie şi să izvorască din examenul operei. Considerîndu-le însă în perspectiva statutului lor originar, ele îşi pierd caracterul reflexiv; iar atunci cînd le considerăm dintr-o dublă perspectivă — cosmologică şi umană — adică în ipostaza lor de calităţi afective cărora le sînt „idei" *a priori*, ele îşi pierd, de asemenea, caracterul de aposterioritate: ele desemnează deci, ceea ce este imanent operei şi contemporan creaţiei, acest *a priori* existenţial care inspiră artistul pentru că el este artistul însuşi. Şi ar fi cu siguranţă absurd, aşa cum dealtminteri a subliniat E. Souriau, să se creadă că o categorie ar fi scopul artistului şi că el s-ar strădui s-o realizeze[2]. Artistul gîndeşte cu totul altfel: asupra obiectului pe care îl creează el nu gîndeşte decît după gustul său şi fără a se preocupa de o normă spirituală, cum ar putea fi categoria, dacă el şi-ar propune-o ca scop; el nu se gîndeşte la atari lucruri, nu se gîndeşte, mai ales, la sine ca purtător al acestor *a priori*-uri: de aceea el se exprimă pe sine aşa cum este, dar el este acest „sens" al categoriei; artistul nu poate să facă decît opera pe care o face, iar aceasta îl atestă atunci cînd e autentică, adică atunci cînd

---

ea este altceva decît frumosul, ea nu e frumoasă decît dacă este, mai întîi, ceea ce este. În legătură cu această chestiune trimitem la Introducere.

[1] *Art et Vérité*, în *Revue philosophique*, mars 1933, p. 190.

[2] Cf. *L'avenir de l'esthétique*, p. 109.

între autor și operă nu e numai o relație de creație, cum ar fi între artizan și obiectul pe care acesta îl fabrică, ci una de consubstanțialitate. Pe scurt, ca și în cazul calității afective, categoria afectivă nu desemnează numai caracterul unei lumi, ci și caracterul unui subiect, ambele în relație indisolubilă. De asemenea, din momentul în care artistul se exprimă pe sine exprimîndu-și lumea, ea este desigur „regula directă și legea actului"[1]. Și tocmai pentru că este legea actului ea este, de asemenea, legea operei. Pornind de la examenul operei și, de comun acord cu E. Souriau, Bayer se opune lecției lui Victor Basch[2]. El repereză categoriile estetice, punct care-i îngăduie să confere obiectului estetic maximum de obiectivitate și de autonomie. Doctrină cu atît mai interesantă cu cît obligă la confruntare cu numeroase dificultăți, adică la fixarea examenului în inima obiectului în scopul de a discerne în el — întrucît acesta își este sieși proprie lege — tipurile de echilibru care dau temei

---

[1] Oricare ar fi denumirea și funcția fixată acestor esențe reflexive, tabloul alcătuit de E. Souriau e cel mai exact și mai coerent. Acest tablou are un preț cu atît mai mare, cu cît autorul a ezitat, mai întîi, să-l ducă pînă la capăt, așa cum ne mărturisește în *L'avenir de l'esthétique* unde trimițînd de asemenea la etc., scrie: „diverselor valori sau categorii estetice cum ar fi sublimul, tragicul, comicul etc., nu le vom putea face, cu atît mai mult, lista completă, așa cum nu putem alcătui lista culorilor..." (p. 106). Principalul său merit, după opinia noastră, constă în faptul că Souriau a depășit clasificările tradiționale: frumos, vesel, sublim, grațios, urît ai căror termeni par că gravitează în jurul frumosului, aducîndu-i doar nuanțe, și că el a fixat un rang pateticului, eroicului, straniului, noțiuni despre care nu se mai poate spune că indică valori și care desemnează, evident, calități ale lumii legate de atitudinile existențiale. În rest, rămîne să se judece.

[2] FELDMANN nu ezită să opună pe Bayer și pe Souriau lui V. Basch, în cartea sa *L'esthétique française contemporaine*. Nu putem subscrie la teoria binecunoscută a lui Basch, după care categoriile estetice sînt subiective, adică exprimă efectul produs asupra spectatorului de către obiect, iar nu ființa acestui obiect. În legătură cu această chestiune, Basch rămîne la ideea subiectivității sentimentului, pe care o împrumută de la Kant și care constituie litigiul procesului pe care Scheler l-a intentat lui Kant.

categoriilor. Dealtminteri, nu e un motiv de îngrijorare faptul că reflecția estetică neglijează aspectul existențial al categoriilor pentru a sublinia aspectul lor cosmologic și dacă ea se îndreaptă către lumea operei mai degrabă decît spre subiectul care se exprimă în ea. Așa cum omul e reperat prin gesturile sale mai degrabă decît prin intențiile sale, tot așa, opera e reperată mai curînd prin lumea sa decît prin *a priori*-urile prin care se constituie: noema e mai accesibilă decît noeza. Lumea este aceea pe care limbajul nostru o numește mai ușor și în funcție de care am denumit categoriile umane: există un cuvînt pentru a numi tragicul ca un caracter al lumii, dar nu există un cuvînt pentru a numi sensul tragicului ca un caracter al subiectului. Ceea ce definește Bayer, într-adevăr, nu este lumea operei, ci structura ei obiectivă. Prin aceasta el își asumă o sarcină indispensabilă pentru că, nu încape îndoială că lumea operei nu-și are rădăcinile în structura sa obiectivă. Este însă extrem de important să distingem această structură — a cărei elucidare cade în seama reflecției critice — de experiența imediată așa cum o cunoaște sentimentul și care apelează la categoria afectivă. Iată pentru ce vom distinge categoriile afective de categoriile structurale, cu atît mai mult cu cît examinarea structurii nu poate da seama de diversitatea categoriilor. Este motivul pentru care Bayer urmează clasificarea tradițională, deși el aduce, mai ales în analiza grațiosului, nuanțe extrem de importante.

Dar *a priori*-ul pe care intenționăm să-l evocăm aici nu este *a priori*-ul ca imanent artistului și constituind lumea operei, ci *a priori*-ul ca făcînd obiectul unei cunoașteri, adică, în alți termeni, categoria afectivă sub care se subsumează calitatea afectivă. O atare categorie va trebui căutată, mai întîi, în spectatorul obiectului estetic. Într-adevăr, cunoașterea calității afective pe care o dezvăluie sentimentul este întotdeauna o recunoaștere. Înaintea lumii dezvăluite de sentiment

nu sîntem niște străini pe care nimeni nu-i orientează; ni se pare că știm deja ceea ce citim în expresie; dacă semnul este imediat semnificant, aceasta înseamnă că semnificația e cunoscută mai înainte să fi fost învățată, astfel că orice instrucție nu face decît să confirme o cunoaștere prealabilă. Iar faptul însuși al explicitării sentimentului, faptul că noi găsim denumiri pentru calitatea afectivă comunicată de sentiment, nu face decît să ateste prezența acestei cunoașteri. Această împrejurare nu contrazice însă fenomenologia sentimentului așa cum am încercat s-o schițăm: am spus că, pentru a ne revela profunzimea operei, sentimentul trebuie să fie profund și că noi înșine trebuie să fim profunzi. Vom descoperi acum aspectul transcendental al acestei profunzimi căreia mai înainte i-am subliniat caracterul ontologic: pentru a fi sensibili, nu e suficient să fim echipați cu întreaga noastră experiență; e încă necesar, pentru a înțelege după ce am fost afectați, să fim echipați cu acea cunoaștere care ne permite să recunoaștem ceea ce simțim. Cum am putea, altfel, exprima o calitate afectivă fără a recurge la o categorie afectivă, dacă această categorie nu-mi este, într-un anumit fel, cunoscută mai înainte? Cum aș putea fi sensibil la expresia obiectului estetic, în clipa în care îmi este prezent, dacă n-aș avea o secretă înrudire cu el, dacă n-aș fi dotat spre a-l înțelege? În ce fel ar putea sentimentul să fie inteligent, dacă nu-l voi egala ca inteligență? În ce fel aș putea percepe obiecte spațio-temporale, spune Kant, și cum aș putea ști că totul este obiect spațio-temporal, dacă spațiul și timpul n-ar fi date *a priori*? Cum aș putea citi o expresie asigurîndu-mă că ea este posibilă, dacă n-aș avea o cunoaștere prealabilă în legătură cu exprimatul, cunoaștere care nu izvorăște din reflecție și care este *a priori*?

În sprijinul acestei aprioricități poate fi invocată o dublă mărturie: această cunoaștere, mai întîi, este imediat imanentă sentimentului; ea nu rezultă, pe de altă parte, dintr-o generalizare

empirică. Faptul că această cunoaştere ar fi sufletul sentimentului, nu afectează cu nimic puterea de revelare a acestuia. Singur sentimentul ne deschide obiectului estetic ca unei fiinţe singulare, numai el ne pune în contact cu acest obiect, şi anume dincolo de toate problemele pe care le suscită reflecţia şi care alterează, sau, cel puţin, întîrzie experienţa comunicării. Rămîne însă de subliniat faptul că sentimentul nu poate fi pe deplin inteligent şi obiectul estetic recunoscut — nu spunem reflectat — decît în lumina acestei cunoaşteri. Cunoaşterea nu maschează sentimentul, nu tulbură ceea ce este unic în obiectul estetic, adică acea nuanţă singulară pe care o resimt fără s-o pot explicita în totalitatea ei şi după care amara fervoare a lui El Greco nu e fervoarea senină a lui Rafael, după cum puritatea fremătătoare a *Cvartetelor* lui Fauré nu e puritatea violentă şi magnifică a *Cvintetului* lui Franck. Şi este, evident, necesar ca fervoarea sau puritatea să-mi fie cunoscute în calitate de categorii afective pentru a putea încerca singularitatea acestor nuanţe. Cunoaşterea nu e deci posterioară sentimentului; şi nu e vorba de o reflecţie asupra sentimentului, reflecţie prin care sentimentul ar trece de la un anumit stadiu de opacitate la un anumit stadiu de inteligenţă, de la participare la comprehensiune. Sentimentul este instantaneu inteligent, astfel că în tragicul *Fedrei* recunoaştem instantaneu tragicul ca atare şi nimic mai mult, resimţind în acelaşi timp că ideea şi cuvîntul nu epuizează atmosfera unică a operei. Întocmai cum la Kant senzaţia nu este mai înainte dată — şi abia apoi i s-ar adăuga, pentru a o face semnificantă, formele sensibilităţii — noi percepem dintr-o dată obiectele spaţio-temporale şi le gîndim astfel, ca obiecte ale unei naturi inteligibile. *A priori*-ul este contemporan *a posteriori*-ului, categoriile afective sînt prezente sentimentului. Cunoaşterea pe care ele o constituie face parte din arsenalul eului profund care este capabil de sentiment. Sentimentul reanimă această cunoaştere, iar aceasta face sentimentul inteligent. Ceea ce resimt, ceea ce exprimă obiectul estetic

are un sens ce poate fi identificat grație acestui ecou pe care îl trezește în mine. Trebuie observat însă că e vorba de ecoul unui *a priori*, întrucît ecoul la care ne referim nu e opera reflecției. Această cunoaștere nu se prezintă ca o reflecție care s-ar adăuga sentimentului venind din afară. Departe ca acest ecou să fie o reflecție, și departe de a se dispensa, prin aceasta, de reflecție, el însuși are nevoie de ea: el există în noi ca o virtualitate fundamentală — în ordinea cunoașterii și nu a acțiunii — pe care întîlnirea obiectului estetic și sentimentul pe care acesta îl suscită vine să o actualizeze. Ecoul la care ne referim poate fi înțeles, dealtfel, ca un fel de sens, un sens al umanului și al modalităților sale afective, tot așa cum se vorbește de un sens al matematicii sau al picturii, cu diferența că aici e vorba de altceva decît de o simplă aptitudine sau de gust: e vorba de o comprehensiune prealabilă, împrejurare ce face ca sentimentul să fie cunoaștere. Însă, pentru a fi explicitată, această comprehensiune prealabilă presupune ea însăși intervenția reflecției, chiar dacă nu o poate realiza niciodată în chip definitiv; comprehensiunea prealabilă trebuie înțeleasă ca fiind materia reflecției și nu reflecția însăși. Mai mult, această cunoaștere nu se poate dispensa de reflecția asupra sentimentului: întrucît este imanentă sentimentului, ea nu-i adaugă nimic; întrucît, pe de altă parte, e generală, ea nu e în întregime adecvată sentimentului care primește expresia singulară a unui obiect singular: categoria tragicului nu acoperă întocmai tragicul pe care îl relevă *Fedra*, sau *Ecce homo* a lui Rembrandt, sau *Oda funebră* a lui Mozart; ea lămurește sentimentul pe care-l resimt în fața operei, îl face inteligibil, dar nu-l epuizează.

Intr-adevăr, categoria afectivă are un caracter general, dat fiind că ea se poate aplica la o pluralitate de calități afective singulare cărora ea nu le poate sesiza nuanța exactă, dar cărora le definește, cel puțin, nota fundamentală. Dar — și acesta ar fi al doilea indice al a-prioricității sale — categoria afectivă nu rezultă dintr-o generalizare, nu izvo-

răşte din confruntarea diverselor calităţi afective relevate de diversele opere ci, dimpotrivă, precede sentimentul pe care îl avem relativ la aceste calităţi. A invoca tragicul referindu-ne la *Fedra* nu înseamnă a căuta un numitor comun *Fedrei* şi altor opere despre care vom spune că exprimă tragicul, ci a-i înţelege lumea pornind de la o anumită noţiune deja prezentă ca o lumină de care dispunem pentru a o proiecta asupra diferitelor opere. Calitatea afectivă — de asemenea — defineşte o lume umană ce poate fi înţeleasă ca atare şi care poate fi angajată în dialog cu alte lumi, dar care nu poate fi clasată după gen şi diferenţă specifică — aşa cum poate fi clasată o plantă — întrucît ar însemna să-i neglijăm singularitatea. Raportul dintre bucuria care se degajă din muzica lui Mozart şi bucuria ca atare nu e un raport de la specie la gen, tot aşa cum nu este nici raportul dintre curajul lui Don Quijote şi curajul în general, sau raportul dintre umilitatea franciscană şi umilitate în general. Vom vedea că raportul omului cu umanitatea se instituie în planul omului însuşi ca delegat al umanităţii; iar pentru cel care-l gîndeşte, acest raport va fi descoperirea umanului în om. Iată pentru ce, în planul umanului, generalul nu e generalul care se raportează la lucruri şi care începe prin a mima acţiunea noastră posibilă asupra lor; generalul uman implică întotdeauna o anumită idee despre totalitatea umană şi sentimentul înrudirii oricărui om cu mine. Şi dacă, mai ales, acest general e un *a priori*, dacă, altfel spus, această idee despre om e prezentă înaintea oricărei construcţii schematice, el va fi în mine gajul umanităţii mele.

Înainte însă de a considera mai îndeaproape ceea ce este, în acest context, relaţia de la singular la general, trebuie spus că acest general nu e un general abstract, şi anume în sensul că el nu înlocuieşte ceea ce subzistă ca existenţial în calitatea afectivă, cu o schemă în care umanul s-ar pierde; subiectul concret care califică, aşa cum arătam, calitatea afectivă, devine în planul categoriei un

subiect impersonal dar care rămîne concret, rămîne, altfel spus, capabil de profunzime; generalul nu distruge ceea ce este esențial în singular. Dacă, într-adevăr, calitățile afective se raportează deopotrivă atît la subiect cît și la lume instituind între ele, mai mult decît un raport de subordonare, o indeclinabilă solidaritate, faptul trebuie subliniat cu atît mai mult în perspectiva categoriilor afective. Aceste categorii presupun întotdeauna o dublă referință — la lume și la subiect, ca și la lumea concretă a unui subiect concret, cu o singură diferență: concretul nu este încă încarnat, ci figurează ca un concret posibil. Oribilul — fie că e vorba de oribilul unui tablou de Bosch, al unui capitol de roman, sau al unui poem de Baudelaire — ni se prezintă deopotrivă ca un caracter al lumii, dealtminteri foarte greu de definit, și ca situație pe care cineva trebuie s-o trăiască fie situîndu-se pe aceeași treaptă cu el, fie supunîndu-i-se, fie sfidîndu-l: stîrvul nu e oribil pentru muscă, ci pentru omul pe care-l scandalizează moartea și care are conștiința vieții. Oribilul înseamnă, de asemenea, că un om trăiește oribilul, ca în picturile în care primitivii flamanzi schițează infernul. Dar acești oameni hărăziți demonilor nu sînt numai elementele sau victimele oribilului, ei înșiși oribili, ci îi sînt, de asemenea, martori: oribilul se realizează în ei, ca în Oedip atunci cînd acesta își străpunge ochii pentru a nu-l mai vedea.

Prin urmare, categoriile afective sînt, pe de o parte, aspecte ale lumii: lumea lucrurilor și lumea oamenilor, întrucît oamenii sînt, ca și lucrurile, inocenți, grotești sau tragici și pot, ca și lucrurile să concretizeze această lume. De precizat că lumea desemnată de categorii nu este încă populată: e o lume dinaintea lucrurilor și a oamenilor, dinaintea discriminării sensului figurat și a sensului propriu, așa cum lumea lui Rameau este lumea eleganței și a grației, specificată ulterior în grădinile à la française, în menuetele curtezanilor sau în horele păstorilor împodobiți cu panglici. Și tocmai pentru că gîndesc prețiozitatea, pot s-o realizez în somptuozitatea gracilă a unei orhidee, în liniile

subtile ale Erecteionului sau în conversaţiile de la Hotel Rambouillet. Acelaşi lucru se poate spune şi în legătură cu inocenţa, de pildă, pe care o pot realiza, asemenea lui Péguy, în zbenguiala căprioriilor, pe faţa unui copil pe care viaţa nu l-a marcat încă, etc. Omul e aici un element al lumii exprimate prin categorie, iar nu conştiinţa acestei lumi, aşa cum într-un roman personajele şi întreaga lume reprezentată sînt elementele lumii exprimate; cîtă vreme omul este prins în această lume, pot resimţi, în privinţa sa, sentimente foarte diferite, admirînd, de pildă, omul care ţine de o lume tragică sau plîngîndu-l pe cel ce piere într-o lume crudă. Prin aceasta însă nu cunosc conştiinţa capabilă să inventeze această lume şi să fie această lume, aşa cum Mozart este bucuria lumii lui Mozart.

Categoria afectivă, pe de altă parte, este dimensiunea conştiinţei reciproce a dimensiunii unei lumi. Deşi generală, ea este, de asemenea, existenţială: aşa cum lumea operei apelează la autor, lumea calificată prin categorie face apel la o conştiinţă căreia să-i fie corelatul, conştiinţă care va fi ca un autor impersonal: creatorul personal devine spectator absolut, care îşi asumă şi poartă în el sensul spectacolului. Astfel, ideea lumii ca tragică presupune o conştiinţă, dar nu pentru a trăi tragicul ca un destin propriu în maniera eroilor pentru care tragicul e o situaţie, ci pentru a-l resimţi, pentru că tragicul e pentru ea spectacol, în maniera corului tragediei. Categoria exprimă deci un anumit mod al conştiinţei de a se deschide unei lumi, un anumit „simţ": există un simţ al tragicului sau al grotescului, aşa cum există un simţ al mirosului sau simţul tactil; acest simţ e constituant: lumea tragicului dispare în momentul în care o anumită privire nu se mai fixează asupra lui şi invers: ea apare irecuzabilă şi adevărată din momentul în care conştiinţa intră în rezonanţă cu ea, aşa cum e adevărată lumea artistului dacă artistul este adevărat. Singura diferenţă constă în aceea că aici e vorba de o conştiinţă impersonală, conştiinţa unui artist posibil care este imaginea

unui artist real; e vorba, dacă preferăm, de o structură posibilă a subiectului ce poate fi în mod implicit cunoscută în afara oricărei referinţe la un subiect real: o posibilitate umană printre altele. Şi dacă psihologia — aşa cum observă Sartre — „utilizează fără să spună esenţa *a priori* de a fi uman"[1], aceasta poate pentru că această esenţă se demultiplică în posibilităţi esenţiale ce pot fi fixate *a priori;* emoţia, în schimb, nu poate fi cunoscută *a priori,* pentru că e vorba de reacţia concretă a unui subiect concret şi, mai ales, pentru că e o atitudine secundă izvorîtă dintr-un *parti-pris* fundamental al persoanei care este sensibilitatea la cutare sau cutare calitate afectivă, fără să fie acest *parti-pris* în el însuşi[2]. Dimpotrivă, sentimentele pe care le exprimă categoriile afective, le putem numi foarte bine categorii umane, în timp ce emoţiile nu sînt decît accidente; aceste categorii sînt *a priori*-uri existenţiale cognoscibile ele însele *a priori;* ele desemnează atitudinile fundamentale ale persoanei cîtă vreme se raportează la o lume în faţa căreia devine sensibilă.

Astfel, aşa cum *a priori*-urile afective ale obiectului estetic sînt în acelaşi timp existenţiale, categoriile afective sînt, de asemenea, categorii umane; cunoaşterea *a priori* a feţelor lumii este o cunoaştere *a priori* a atitudinilor omului; lumea şi omul sînt cunoscute în chip indisolubil.

2. VALIDITATEA CATEGORIILOR AFECTIVE

Am subliniat mai sus caracterul general al categoriei; ea este ideea unei lumi şi a unui subiect impersonal, în timp ce sentimentul survine în prezenţa unei lumi singulare şi a unui subiect singu-

---

[1] *Esquisse d'une théorie des émotions,* p. 8.

[2] Ceea ce nu împiedică deloc să existe o esenţă a emoţiei şi ca o eidetică a acesteia să fie posibilă; elaborarea acestei esenţe presupune o reflecţie asupra sinelui sau asupra celuilalt; Sartre observă că «facticitatea existenţei umane face necesar un recurs orientat spre empiric» (*Théorie des émotions,* p. 52).

lar. Cum e deci posibil ca generalul să se aplice singularului, ca singularul să evoce în noi generalul care-l ilumineză? Cum se explică faptul că opera singulară poate fi cunoscută prin categorie? Cunoaştem faptul prin idee? Problema nu ridică dificultăţi — cîtă vreme rămînem în ordinea faptelor, şi cîtă vreme ideea rămîne un instrument pentru a-l sesiza: intelectualismul evidenţiază priza pe care ideea o are asupra faptului şi caracterul faptului care este întotdeauna inversul unei idei. Nici o dificultate, cu atît mai mult, dacă aderăm la un conceptualism, dacă ideea este generalul obţinut prin generalizare pornind de la individual. În contextul nostru însă, nu e vorba de a merge pe această cale: singularul estetic nu este nici un fapt subordonat unei idei, nici un individ subsumabil unui gen. Proprietatea obiectului estetic este aceea de a fi esenţialmente singular, ca şi subiectivitatea a cărui operă şi reflectare este. Avem în acest sens o mărturie indirectă, şi anume, în grija artistului de a inova. Aşa cum spune Hugo în al său *Shakespeare*, nu e vorba de a reîncepe capodoperele, ci de a face altceva; admiraţia faţă de maeştri, fidelitatea faţă de tradiţie nu ne dispensează să inventăm. Dacă artistul inventează într-adevăr, aceasta nu înseamnă că el cedează imperativelor non-conformismului sau că doreşte cu orice preţ să fie original, ci numai că el e conştient de sine şi că frecventarea maeştrilor îl invită să cedeze propriului său geniu[1]. Şi pentru că participă la autorul său, opera de artă este, ca şi persoana, ireductibilă la un lucru sau la un fapt. Ea este unică sau, aşa cum spune Jaspers despre *Existenz*, excepţie. Dar atunci în ce raport se află ea faţă de categoria care depăşeşte singularul? În ce fel umanul poate fi general? Această problemă ontologică şi-o pune, de asemenea, filosofia atunci cînd e o

[1] Este motivul pentru care, aşa cum a subliniat HAMANN în *Estetica* sa, artistul îşi iubeşte opera ca pe o persoană, şi anume pentru ceea ce este şi nu pentru idealul pe care ea l-ar realiza: complexul lui Pygmalion e temeiul narcisismului.

filosofie a subiectului, cînd ea face din individ o ființă în afara seriei, deci ca libertate și nu ca materie. Dar cum putem avea o similitudine a libertății care să permită filosofului să ne-o spună?[1]. Soluția trebuie să fie aceeași și pentru estetică și pentru filosofie, o soluție ce trebuie căutată pe două căi. Dacă, pe de o parte, ne orientăm spre cunoscut, trebuie arătat că singularul poartă în sine generalul pentru a autoriza întrebuințarea categoriilor care au o incidență generală; analogia de structură pe care eventual o putem decela între anumite opere, așa cum științele umane evidențiază analogia de structură între oameni, nu va fi decît o consecință a afinității ontologice prin care opera sau individul participă la o categorie și, prin aceasta, la universalul uman. Dacă, pe de altă parte, ne orientăm spre cunoscător, va trebui arătat că aceste categorii nu sînt valabile decît pentru că sînt *a priori*, întrucît omul poartă în sine în mod originar ideea de om și că ele constituie în același timp o cunoaștere de un tip special, preconceptuală și virtuală. Se poate spune că însăși indeterminarea acestor categorii le face aplicabile singularului și că, în momentul în care reflecția tinde să le explicitеze, ea riscă întotdeauna să piardă ceva din virtutea lor. Să precizăm deci aceste două aspecte și felul în care opera singulară își asumă generalul.

Sîntem tentați, mai întîi, să spunem că opera e generală întrucît aparține unui gen, adică după materia și modul său de construcție. Creația, și chiar creația secundă care este, pentru anumite opere, reprezentarea sau execuția, trebuie să se supună unor reguli; aceste reguli sînt generale: ele elaborează indispensabilul material al operei, material obiectiv și consacrat printr-o lungă tradiție, definesc utilizarea posibilă a acestui material. Nu există tehnică decît în general, și nu există artă fără tehnică, chiar dacă această tehnică este de fiecare dată depășită de către geniul care o utilizează. Se știe că veritabilul artist nu disprețuiește regulile; chiar dacă inventează pentru scopu-

---

[1] „Das Seiende, das wir selbst je sind", spune Heidegger.

rile sale personale, ele au, totuşi, un caracter de generalitate; dacă el inventează un gen, acesta va fi încă un gen, nu numai pentru că invenţia va fi imitată şi că ea va crea o tradiţie, ci prin operaţiunea de fabricare luată ca atare, prin reţetele utilizate, prin ceea ce ea presupune sau exclude: hazard, distracţie, improvizaţie; prin tot ceea ce ea comportă ca meserie, este reperabilă şi repetabilă. Obiectul pe care îl produce, care poate fi subsumat unui concept şi care se înscrie într-o clasă, se oferă imitaţiei şi inducţiei: iată prin ceea ce o istorie a artelor şi o cultură sînt posibile.

Dar nu aceasta ni se pare a fi generalitatea proprie categoriilor afective. Mai mult, caracterul de generalitate izvorît din actul fabricaţiei — nu mai este ceea ce apare cînd obiectul estetic e contemplat în el însuşi; prin contemplare descoperim singularitatea expresiei sale; artistul nu mai este pentru noi persoana care a fabricat obiectul, ci persoana care se exprimă în el şi care ne invită în lumea lui. Dacă fabricaţia este concertată, expresia va fi naturală, opera îşi va exprima în mod spontan autorul sau acea parte din autor pe care o identificăm în ea, *a priori*-ul, existenţial şi constituant totodată, *a priori* care se dezvăluie dincolo de ceea ce subzistă ca general în operă[1]. Putem

---

[1] O psihologie a creaţiei ar confirma fără îndoială că atenţia acordată tehnicii şi respectul regulilor — grija generalului — nu exclud cîtuşi de puţin autenticitatea şi expresia de sine în lumea pe care artistul o poartă şi pe care vrea s-o dezvăluie. Dimpotrivă: pierzîndu-se, el se va regăsi; nu vorbind de tine te poţi dezvălui. Expresia este dată prin supralicitare, mai ales atunci cînd artistul se fixează mai întîi asupra modului de a crea: acordul politonal de la începutul operei *Petruşka*, acord care ne introduce cu atîta forţă în această lume stranie a burlescului şi a tristeţii, constituie soluţia unei probleme tehnice şi rezultatul unei munci oneste. Se pune întrebarea dacă artiştii cei mai personali au voit, în mod deliberat, să se exprime. Ceea ce ei poartă într-înşii nu poate să nu fie tradus; dar, aceasta se petrece fără să aibă conştiinţa clară a acestui fapt, şi pentru că ei sînt, mai întîi, muncitori conştiincioşi. Chiar atunci cînd artistul are conştiinţa de sine, numai în contactul cu tehnica el se dovedeşte a fi artist. Dar această chestiune a fost deja abordată.

oare vorbi cu adevărat despre expresie la nivelul de generalitate al genului? Genul dezvăluie, fără îndoială, un caracter propriu; epopeea este eroică, fresca majestuoasă, așa cum elegia este elegiacă: limbajul însuși ne invită să calificăm genul prin recurs la o calitate afectivă sau calitatea afectivă prin recurs la un gen. Dar nu aceasta este expresia operei în totalitatea ei, nu aceasta e calitatea cu adevărat singulară care face ca un allegro de Mozart să nu se asemene cu un allegro de Beethoven și nici o comedie de Molière cu o comedie de Musset. Calitatea generală e numai ceea ce așteptăm, ceea ce ne orientează alegerea, ceea ce ne permite să ne pregătim și să urmăm, să ne reperăm prin raport la ceva reperabil; suscitînd anticiparea, acest avertisment ne apare ca absolut necesar, dacă ne gîndim la atenția pe care o solicită obiectul estetic, și cît de ușor e să ne pierdem, așa cum se întîmplă în fața unui obiect nou. Dar, în sfîrșit, această calitate generală nu e ceea ce ne surprinde și ne stăpînește, revelația unui univers singular care rezumă o calitate singulară.

Cunoașterea generală pe care o invocăm în acest context trebuie căutată în originile acestei revelații. Într-adevăr, generalul subzistă în inima singularului, ca o dimensiune a existenței umane și a operelor sale, fapt prin care umanitatea este posibilă și, de asemenea, adevărul acestei umanități. Vrem să spunem că pentru om există un anumit mod de a fi sine care îl face asemănător altora. Oamenii se opun prin ceea ce îi desfigurează: toate vicisitudinile care îi determină, care le sapă ridurile și trăsăturile caracterului; oamenii diferă în măsura în care sînt produsul circumstanțelor și evoluțiilor diferite, diferă prin ceea ce este superficial în ei. Iar cînd oamenii vor să se distingă, pun accentul tocmai pe aceste diferențe, ratificînd astfel necesitățile care au grevat asupra lor. Există însă o altă rădăcină mai profundă a personalității, aceea care face ca fiecare să fie o ființă de neînlocuit. Nu se poate afirma că această rădăcină se prezintă în felul unui destin. Acea parte din noi înșine, natura noastră cea mai profundă e cu

adevărat, deopotrivă, destin și libertate. Eul profund e acela care se exprimă în opera de artă[1], calitatea afectivă a operei îl rezumă și îl manifestă desfășurîndu-i lumea căreia îi este suflet și corelat. Și poate că atunci cînd noi înșine sîntem mai profunzi, sîntem mai aproape de celălalt. Aceasta nu înseamnă numai că sîntem în măsură să comunicăm cu el, să-i fim confident sau model, ci mai ales că îi sîntem consubstanțiali și asemănători: în inima noastră înșine găsim umanitatea. Dacă ideea de umanitate are un sens acesta e, mai întîi, un sens în comprehensiune întrucît fiecare om îl poartă și îl resimte în însești momentul asumării singularității sale[2]. Similitudinea e prezentă în sînul însăși al excepției, dar nu ca o structură — întrucît ea dispare dacă individul nu o regăsește și nu o reface în el — ci ca o cale privilegiată, ca o limită ideală a fiecărei singularități. Umanitatea este în noi o posibilitate, dar această posibilitate e aceea care fundează realitatea noastră: în măsura în care accentuăm diferența noastră, alcătuind-o și acceptînd-o, în măsura, deci, în care ne desfășurăm propria noastră realitate, nu facem decît să atestăm această posibilitate. Iată, poate, și motivul pentru care solitudinea recomandată de Rilke, și pe care marii artiști au practicat-o deseori, fie chiar în ciuda voinței lor, poate fi socotită, în măsura în care ea devine prilej de aprofundare, un mijloc de a regăsi umanul, de a pregăti comunicarea conștiinței de sine devenind asemănător tuturor. Dealtminteri, această idee este implicată în întreaga noastră demonstrație; cînd aducem în discuție natura omului, nu facem decît să condiționăm tema umanității în noi. Libertatea e aceea care indivi-

---

[1] Nu vom ezita să folosim aici noțiunea lui Bergson. Se poate spune că Bergson a făcut analiza psihologică a eului profund, așa cum Jaspers s-a străduit să-i stabilească statutul ontologic, iar Scheler și personalismul, fenomenologia. În felul său, orice filosofie a subiectului cunoaște problema.

[2] Prin aceasta, se poate spune, umanitatea nu e o specie, ci o vocație și o fraternitate. Asupra acestei chestiuni vom reveni în cele ce urmează.

dualizează, dar există o similitudine a libertății; nu numai că natura există în noi, inextricabil amestecată cu libertatea, dar libertatea însăși e ca o natură. A exista e pentru om — altfel spus — o esență, o esență singulară, evident, în măsura în care existența semnifică libertatea, dar e vorba totuși de o esență. În același timp și pentru că sîntem libertate, această esență nu mi se dezvăluie ca o structură invulnerabilă, ci, mai degrabă, ca o posibilitate și ca o sarcină: umanitatea rămîne întotdeauna ceva de făcut, așa cum comunicarea rămîne întotdeauna de stabilit.

Umanitatea pe cale de a se face o surprindem în marile opere ale omului: în filosofie și în artă. S-ar putea spune, în ceea ce privește filosofia, nu numai că ea tinde, sub impulsul rațiunii, la stabilirea unei comunicări raționale revendicate de la principiul validității universale — pentru care limbajul și arhitectura sa sistematică se constituie ca cei mai buni martori — ci mai ales că, prin intermediul unor limbaje diferite și dincolo de diferențele doctrinale pe care ar fi cu totul vain să le nesocotim și pe care istoricul le subliniază cu netăgăduită îndreptățire, toți filosofii tind, poate, să spună același lucru, ce nu e niciodată spus. Întotdeauna decizia de a filosofa este unică, la fel ca și itinerarul. Dar există, poate, un centru comun, desigur neidentificabil, al tuturor perspectivelor, întrucît există o umanitate comună tuturor filosofilor. Același lucru trebuie spus în legătură cu arta: ca orice reflecție filosofică, orice creație vizează poate, un același scop, chiar dacă acesta e, de asemenea, neidentificabil[1]. În fiecare artist, chiar dacă nu e vorba de același scop, există cel puțin aceeași neliniște și aceeași voință; dincolo de dificultățile datorate tehnicii și temperamentului,

[1] În acest punct ne separăm de Hegel și de întregul mesianism care conferă un termen istoriei, o cunoaștere absolută, corespunzînd unui sfîrșit al umanității și, poate, unei identificări definitive a omului cu Dumnezeu: umanitatea nu e decît o posibilitate, adică o speranță și o misiune. Și nu e surprinzător că Hegel anunța moartea artei: dacă totul poate fi spus rațional, dacă conștiința devine conștiință de sine, limbajul artei sfîrșește prin a fi inutil.

dincolo de multiplicitatea însăşi a artelor, există o secretă înrudire a operelor: ele comunică prin ceea ce au mai profund, fapt care, în ultimă analiză, face posibile analogiile, corespondenţele, transcrierile.

De aici pornind vom putea înţelege legitimitatea unei cunoaşteri generale a operei, cunoaştere căreia critica afectivităţii îi stabileşte posibilitatea. Dacă putem întrebuinţa cuvîntul veselie pentru a numi, chiar imperfect, lumea lui Mozart, dacă pot regăsi, deci, generalul în singular, aceasta înseamnă că Mozart e mai mult decît Mozart, că el manifestă umanitatea. Opera exprimă o esenţă singulară, dar ea poartă în sine o esenţă umană, o esenţă în chip eminent purtată. Recunoscînd în Callias omul, e posibil ca acesta să nu ofere decît semnele exterioare ale umanităţii, îl identific, deci, ca pe un obiect fără a mă simţi frate cu el; dar, cînd în *Simfonia Jupiter* recunosc bucuria umană, îl identific participînd — pentru că a simţi înseamnă a participa — şi particip pentru că există aici mai mult decît un semn exterior: există un anumit fel de a asuma umanul. Esenţa singulară nu e un mijloc de acoperire, de ornare sau de camuflare a esenţei umane, ea nu brodează variaţii pe o temă dată şi nu adaugă diferenţe specifice unui gen preexistent. Ea rămîne un mod de realizare a unei esenţe umane asumîndu-şi condiţia umană dar, mai întîi, asumîndu-şi singularitatea: singurul mod de a fi om este de a fi tu însuţi. Dacă opera de artă pledează pentru universal, faptul se explică prin aceea că ea acceptă această condiţie: pentru că este ea însăşi. Şi dacă opera poate servi ca model nu numai celor care o vor imita, dar şi celor ce se vor recunoaşte în ea, împrejurarea s-ar putea explica prin aceea că ea nu a urmat un model. Ea poartă în sine generalul pentru că generalul nu e pentru ea un ceva existent în afara ei şi pe care ea ar trebui să-l reproducă, ci un ceva intrinsec ei. Adevărul unei opere — altfel spus — adevăr prin care ea se pretează la un limbaj conceptual, este interior acesteia; dar pentru că adevărul operei implică singularitatea, opera rămîne refractară în raport cu limbajul conceptual. Opera

de artă este această esență singulară care, întrucît tinde spre săvîrșirea singularității sale, atinge universalul; e motivul pentru care ea e încărcată de universalitate fără a înceta să fie unică. Ea poate așadar să alerteze în noi o cunoaștere generală *a priori* care constituie inima sentimentului, așa cum universalul există în inima singularului.

Există însă și o a doua rațiune în virtutea căreia o categorie afectivă poate fi aplicată unei calități afective singulare. Dacă singularul presupune generalul, și reciproca va fi adevărată: generalul presupune singularul, cu observația că, în contextul nostru, generalul nu ține atît de caracterul său logic, cît de statutul său psihologic: categoria există în mine ca un ceva ce mă constituie sau cel puțin ca un etalon pe care îl port pentru a măsura amploarea mesajului estetic. Pentru că, atunci cînd sentimentul se ilumineză prin categorie, nu e vorba atît de subsumarea percepției unui concept *a priori* alcătuit și posedat, cît de confruntarea obiectului estetic cu mine însumi. Evident, sînt purtătorul unei cunoașteri, dar această cunoaștere mă impregnează pînă la punctul în care se confundă cu mine. Nu e o idee generală obținută prin inducție și care ar avea o alură abstractă în sensul conceptelor caracterologice prin care se încearcă sesizarea realității singulare a unui individ; nu e un instrument, dar dacă poate fi, e vorba de un instrument în felul în care sînt pentru animal organele prin mijlocirea cărora el intră în contact direct cu obiectul și-l preformează. *A priori*-ul e un mod de a preforma obiectul în noi înșine; iar cînd *a priori*-ul se aplică singularului, umanul din mine e acela care întîmpină umanul din obiect. Regăsim aici reciprocitatea celor două profunzimi prin care am definit sentimentul.

Dacă, prin urmare, categoria poate fi aplicată singularului, faptul se explică prin aceea că ea însăși e deopotrivă și generală și singulară: generală ca moment cognitiv, singulară în sensul că eu însumi sînt cunoaștere. Este și motivul pentru care această cunoaștere, dacă ajută sentimentului să se expliciteze (deși sentimentul nu poate fi

niciodată total formulat), ea însăşi nu se lasă uşor de explicitat: ea este, deopotrivă, precisă şi indeterminată: precisă pentru că e cunoaştere, indeterminată pentru că ea există în mine ca mine însumi. Ştiu ce este tragicul, şi nu ezit să-l recunosc în cutare operă sau să-l discern de elementele care se amestecă în el şi cu el pentru a compune calitatea proprie operei; dar pot spune, totuşi, şi anume în chip exact, ce este tragicul? Cunoaşterea la care ne referim este, deci, sigură, lămuritoare şi, totuşi, indefinibilă. E asemenea unei pre-ştiinţe ce rămîne întotdeauna să fie convertită în ştiinţă, chiar dacă ştiinţa nu devine posibilă la rîndul ei decît pe fondul acestei pre-ştiinţe. Acesta ar fi motivul în virtutea căruia sîntem tentaţi să spunem că această cunoaştere este, deopotrivă, sentiment: ceea ce face posibil sentimentul este încă sentiment. Pot spune, într-adevăr, că am sentimentul a ceea ce este tragicul. Spunînd aceasta însă, şi dacă exprimăm bine ceea ce această cunoaştere prezintă ca învăluit şi indeterminat, nu punem accentul asupra a priorităţii sale şi nici asupra faptului că ea constituie un sistem de referinţă pentru experienţa estetică. Aceasta pentru că, proprietatea fundamentală a sentimentului este aceea de a se trezi în prezenţa obiectului. Dacă, pe de altă parte, sentimentul e cunoaştere, aceasta pentru că purtăm în noi ceva ce trebuie numit cunoaştere, acel sistem de categorii afective care ne pune în situaţia de a recunoaşte aspectele umane ale lumii. Această cunoaştere nu poate fi confundată cu sentimentul căruia îi este condiţia transcendentală; ea primeşte de la sentiment caracterul implicit şi indefinibil, dar mai înainte de toate e cunoaştere, idee *a priori* despre om şi despre lumea umană aşa cum conceptele pure ale intelectului sînt idee *a priori* a naturii.

În fond, cunoaşterea preconceptuală a umanului este în noi marca umanităţii noastre, posibilitatea pe care o avem pentru a ne pune de acord cu omul. Sîntem oameni nu numai pentru că ne asumăm existenţa omului prin *a priori*-ul existenţial care sîntem, ci şi pentru că purtăm în noi o

cunoaştere a omului, şi anume prin *a priori*-urile cognitive pe care percepţia estetică le pune în joc. Nimic din ceea ce este uman nu ne este străin; forma umană există în noi, ea este, de asemenea, cunoscută de noi; fiecare semn uman reanimă în noi o cunoaştere anterioară oricărei experienţe, cunoaştere prin intermediul căreia experienţa se iluminează[1]. Cu observaţia că această cunoaştere nu este în întregime elaborată fiind, mai degrabă, o familiaritate, o manieră de a fi. Întrucît aparţine existenţei subiectului, putem spune că *a priori*-ul cognitiv care ne lămureşte în legătură cu *a priori*-ul existenţial manifestat prin obiectul estetic, poate fi considerat el însuşi existenţial. Desemnăm prin aceasta cunoaşterea primitivă care există în noi ca un *habitus* ce controlează şi orientează cunoaşterea formulată. Prin aceasta nimic nu e sustras acestei cunoaşteri secunde, dar în schimb îi sînt date un fundament şi o cauţiune: putem cunoaşte omul deoarece purtăm în noi înşine o ştiinţă a umanului. Iată prin ce anume umanitatea este posibilă.

3. POSIBILITATEA UNEI ESTETICI PURE

O chestiune fundamentală rămîne, totuşi, în suspensie. Am vorbit despre categoriile afective, am evidenţiat prezenţa lor în planul sentimentului,

---

[1] Ceea ce spuneam în legătură cu umanul, ar putea fi spus, fără îndoială, în legătură cu fiinţa însufleţită: nu numai că trăim, dar cunoaştem viaţa, sîntem în chip originar acordaţi cu ea, motiv pentru care îi sesizăm demersurile dintr-o singură privire. Există un fel de afinitate între conştiinţă şi viaţă, nu numai pentru că prima izvorăşte din a doua, şi pentru că durata se aplică, mai întîi, vitalului, ci şi pentru că conştiinţa deţine puterea de a cunoaşte viaţa. Ea nu se află în faţa vieţii ca în faţa materiei, înzestrată numai cu cîteva categorii foarte generale care nu circumscriu decît o formă dispersată a naturii; ea se află, mai degrabă, ca în faţa umanului, ale cărui determinări concrete le întruneşte. Conştiinţa nu numai că e purtată de viaţă ci, în complicitate cu aceasta, e capabilă s-o înţeleagă dinăuntru, aşa cum a arătat Bergson. Chiar şi materia? Poate că metaforele atestă o anumită familiaritate cu aceasta, aproape o înrudire: nimic din ceea ce este cosmic nu-mi este străin.

dar nu am spus care sînt ele efectiv. Să fie oare posibil să le facem recensămîntul? Ceea ce am spus deja, face să se presimtă un răspuns negativ şi anume din două motive: unul ţine de obiectul lor, al categoriilor afective, altul de subiectul care le poartă; raţiunile înseşi care fac posibilă aplicarea categoriei la experienţa obiectului singular îi conferă acesteia, în ultimă analiză, un caracter indeterminabil. Se va invoca exemplul lui Kant: nu a reuşit *Critica* să enunţe *a priori*-urile reprezentării? Efortul cel mai vizibil al *Criticii* nu a fost acela de a le face recensămîntul, mai degrabă decît de a le stabili statutul? Acesta e, dealtfel, reproşul pe care Heidegger l-a adresat lui Kant, şi anume de a fi fost condus — prin grija de a alcătui un tabel — la ideea de a le considera în forma elaborată pe care ele o înfăţişează ca elemente ale unei ştiinţe pure, mai degrabă decît la ideea de a le considera în forma lor originară pe care o pot avea mai înainte de a se explicita în principiile sintetice (deşi Kant a înfiripat teoria schematismului, teorie care permite nu numai înţelegerea subsumării obiectului perceput unui concept, dar şi de a întrevedea schema ca rădăcină a conceptului). Dacă se ia în considerare aspectul originar al cunoaşterii *a priori*, adică statutul său în om, vom fi abătuţi de la speranţa în alcătuirea unui tablou definitiv al *a priori*-urilor. Asupra acestei chestiuni vom mai reveni. Dar o altă raţiune ne abate, de asemenea, de la o atare operaţiune: avem în vedere o raţiune ce ţine de obiectul însuşi al cunoaşterii *a priori*. A supune *a priori*-urile reprezentării unei operaţiuni de raţionalizare — aşa cum procedează Kant — e cu totul legitim; ele solicită acest lucru în chip firesc de vreme ce e vorba de *a priori*-urile cunoaşterii naturii; definind condiţiile obiectivităţii, aceste *a priori*-uri devin ele însele mai uşor obiectivabile, şi anume pînă la punctul în care va fi extrem de dificil să determinăm pentru ele un stadiu anterior în care ele ar fi pre-ştiinţă fără să fie deja ştiinţă. În timp ce

categoriile afective — pentru că au legătură cu umanul — reţin în generalitatea lor ceva din singularitatea pe care o conotează; obiectul lor însuşi ţine de indeterminat. Generalul există în om, dar el este legat pe de o parte de singular, iar pe de alta nu e generalizabil: chiar dacă există o natură umană, aceasta nu ne apare ca o natură naturată, ci ca un destin pentru o libertate. Categoriile afective sînt cu atît mai puţin uşor obiectivabile, cu cît ele pot mai puţin să pretindă obiectivitatea: nu pot decide de mine aşa cum decid de natură, nu pot şti dacă există un grad zero al pasiunii aşa cum ştiu că există un grad zero al calităţii şi nici în ce fel se compun motivele antagoniste aşa cum ştiu că se compun forţele. Eroarea antropologiei a fost cu siguranţă aceea de a fi voit să aplice omului *a priori*-urile naturii.

De fapt, în calitatea lor de categorii umane categoriile afective sînt mult mai concrete decît categoriile naturii şi, ca urmare, ele sînt indefinit numeroase. Ne-am putea întreba pentru ce o ştiinţă pură a naturii nu comportă *a priori*-uri mai precise, referitoare de exemplu la greutate, viteză sau forţă. Se ştie cu cîtă precauţiune a limitat Kant imperiul acestor *a priori*-uri, precum şi modul în care a distins transcendentalul nu numai în raport cu empiricul, dar şi cu metafizicul. În termenii lui Kant, raţiunea acestei limitări e cît se poate de clară: *a priori*-urile apar prin referinţă la intuiţia pură, intuiţie care nu dă decît forma fenomenelor; de îndată ce într-o intuiţie empirică este dat un conţinut oarecare, *a priori*-ul dispare în ceea ce el fundează. Categoriile afective nu sînt însă limitate de această condiţie; dacă e necesar să le raportăm la un mod al datului acesta va fi sentimentul iar nu intuiţia, întrucît umanul nu poate fi dat după intuiţie, dacă nu cumva ca obiect al naturii, dar în acest caz el nu mai este propriu-zis uman; iar sentimentul este deja concret. Dar şi în cazul în care categoriile afective sînt considerate sub aspectul lor cosmologic mai degrabă decît sub aspectul lor existenţial — adică întrucît ele determină un aspect al lumii — nu

la o natură intuiționabilă se vor referi; ceea ce ele determină se află dincoace de distincția fizic-spiritual: lumea ca atmosferă nu este încă natură, cu atît mai puțin cu cît nu e vorba de o lume reprezentată. Categoriile afective nu pot fi, deci, determinate în funcție de o intuiție pură pe care să o ordoneze, așa cum cauzalitatea ordonează succesiunea. Și dacă ele se întemeiază pe sensibilitate, e vorba de o sensibilitate radical diferită de sensibilitatea de care se vorbește în *Estetica transcendentală:* sensibilitatea lumii căreia ele îi sînt suflet. Un *a priori* al omului nu poate fi abstract și determinat ca un *a priori* al naturii, întrucît omul nu este o ființă determinată după oarecare dimensiuni elementare, ci o ființă care se determină în funcție de situațiile multiple pe care el le recunoaște ca atare, o ființă care-și poate asuma multiple alegeri și care poate îmbrăca multiple aspecte.

Oamenii, existențele — cum spune Jaspers — nu sînt susceptibili să fie încadrați într-o schemă, într-un sistem. Același lucru se poate spune și în legătură cu operele de artă, pe care le putem clasa după gen, după materialul sau tehnica lor, dar pe care nu le mai putem clasa din momentul în care le considerăm din perspectiva adevărului lor existențial: opozițiile și apropierile care se instituie în acest moment resping orice clasificare obiectivă și răstoarnă spațiul și timpul; ele nu sînt, pentru aceasta, mai puțin reale dar nu mai țin de resorturile unei sistematizări obiective: ele se situează în orizontul comunicării. Doi oameni, sau două opere și lumea lor se pot, desigur, descoperi sau dezvălui ca asemănătoare. Aceasta însă nu înseamnă, în perspectiva în care ne plasăm[1], că există un adevăr exterior acestor oameni sau acestor lumi, adevăr în lumina căruia ei ar putea fi reperați și comparați, nu înseamnă

---

[1] Pentru că la analiza operei, vom putea desprinde cauzele obiective care stau la baza înrudirii unor opere diferite; dar aceste cauze nu sînt niciodată motive pentru cine împlinește experiența estetică; ele însele nu apar decît în lumina acestei experiențe.

că ar exista o schemă exterioară în care ei ar putea fi integrați. Ei își sînt propriul lor adevăr: e vorba de un adevăr unic întrucît izvorăște chiar din ei, dar nu e un adevăr incomparabil, pentru că într-un anumit fel, ei acceptă să devină asemănători și să fie, în însăși singularitatea lor, delegații umanității. Acesta ar fi și motivul pentru care Jaspers, insistînd asupra caracterului unic al adevărului, afirmă că „prin alegerea sa existența se ilumineză în *Weltanschauung* care este pentru ea singura adevărată"[1]. În acest fel, Jaspers a putut întreprinde construcția unei *Psychologie der Weltanschauungen*, adică inventarul atitudinilor subiectului și al „Imaginilor lumii" care le corespund, deci „o construcție sistematică a tipurilor de spirit"[2]. O atare întreprindere nu e c iar atît de îndepărtată de *Fenomenologia* hegeliană în care se poate găsi de asemenea, dar desfășurat în istorie și parcurs ca un drum, un inventar al „figurilor conștiinței" la capătul căruia conștiința devine egală cu sine și umanitatea se realizează. Dar dacă e posibilă o teorie a atitudinilor umane, posibilitatea ei nu apare decît cu condiția de a se nega pe sine ca teorie, cu condiția deci de a fi asigurată de faptul că nu poate cunoaște și clasa umanul ca un obiect, că nu poate vorbi despre el decît cu mari precauții și numai întrucît umanul se pretează la acest joc, fără să alieneze necondiționatul și incomparabilul care subzistă în el. Similar acestor atitudini, categoriile afective care permit înțelegerea lor sînt implicit cunoscute fără a putea fi definite sau numărate. Totul se petrece ca și cum despre uman n-ar trebui niciodată

---

[1] *Philosophie*, II, p. 418.

[2] Această tentativă e cu atît mai legitimă cu cît ea se fixează asupra tipurilor de spirit și nu asupra existenței, a cărei noțiune nu era elaborată cînd Jaspers redacta *Psychologie der Weltanschauungen*. Pentru că, dacă omul ca existență e unic, ca spirit, și capabil, prin aceasta, de rațiune și de comunicare rațională, el își asumă ceva impersonal. Nu există existență, va spune Jaspers, fără spiritul care o subînțelege, tot așa cum nu există om fără a participa la umanitate.

să avem decît o cunoaştere neîncheiată — cu toate că purtăm în noi înşine această cunoaştere potenţială fără de care nu vom cunoaşte omul decît ca obiect şi lumea ca natură.

A doua raţiune în virtutea căreia această cunoaştere nu poate face loc unei ştiinţe obiective rezidă în statutul său în subiect, în fiinţa subiectivă de care Kant şi-a făcut o idee prin teoria sa asupra imaginaţiei, dar asupra căreia nu a pus accentul, pentru că a considerat *a priori*-ul mai ales din perspectiva funcţiei sale. Categoria afectivă — am spus mai înainte — ni se dezvăluie ca un instrument de care uzăm fără a putea să revenim asupra lui astfel că reflecţia, dacă se exercită asupra lui, nu-l poate niciodată epuiza. *A priori*-ul nu există deci în mine ca o esenţă depusă în intelect pe care aş putea-o oricînd extrage aşa cum se scoate porumbelul din faimosul porumbar: el există în mine ca un fel de *habitus*, ca un fel de gust *a priori*, s-ar putea spune. Într-adevăr, gustul are deja caracterul unei cunoaşteri confuze şi totuşi evidente şi care, pe de altă parte, devansează şi pregăteşte experienţa: gustul ne apare ca o manieră de a reacţiona cu întreaga sa fiinţă — aşa cum se observă cel mai bine încă în dezgust — şi dezvăluie o putere de anticipare în măsura în care, aşa cum observă Pradines, el se constituie ca avanpost pentru o experienţă de contact. A avea gust, înseamnă a fi capabil de a discerne în înţelegerea anumitor valori, iar aceasta presupune deja, în virtutea unui *parti-pris* fundamental în legătură cu care analizele lui Sartre ne-au dat cîteva exemple, prezenţa în noi a unui anumit simţ al acestor valori şi al ierarhiei lor. Şi aşa cum gustul apreciază, alege şi cunoaşte fără a se putea cunoaşte pe sine, acelaşi lucru se poate spune şi în legătură cu ceea ce am numit categorie afectivă. Evident, poate exista o esenţă a acestei categorii, dar ea nu e formulabilă decît prin reflecţie.

Atunci cînd E. Souriau propune „Tabloul valorilor artistice" de care aminteam ceva mai înainte, el notează că aceste esenţe izvorăsc din reflecţie şi au „un rol reflexiv, dar numai consecutiv

în raport cu împlinirea reală a demersurilor creatoare". Noi vom adăuga: în raport cu conştiinţa nereflectată, şi totuşi certă, pe care o avem. Această certitudine este, după opinia noastră, semnul unei aprioriităţi: dacă încerc, aşa cum a făcut Scheler, să definesc esenţa tragicului, voi avea dificultăţi în enunţarea clară a acestei esenţe; ezit, tatonez, recurg la argumente empirice; invoc opere singulare care exprimă fiecare un anumit tragic, am aerul că induc şi că generalizez. Şi totuşi, alegerea însăşi a acestor exemple şi definiţiile pe care le încerc sînt inspirate şi se întemeiază pe o cunoaştere prealabilă: n-aş şti să caut dacă n-aş fi găsit mai întîi, dacă n-aş fi deja în stăpînirea acestei esenţe pe care sînt incapabil s-o formulez. Or, cum există esenţe ale categoriilor afective, există fără îndoială o tablă a lor care inspiră distincţiile pe care le institui şi clasamentele pe care le întreprind. Acest tablou se înfundă însă în preconceptual, astfel că niciodată nu va fi stăpînit integral. Conştiinţa însăşi pe care o am despre caracterul aproximativ propriu oricărui sistem atestă o cunoaştere activă, deşi ne-explicită, a unui sistem care este o normă pentru încercările mele. Dar aceasta nu mai e conştiinţa pe care o am despre aproximaţia unui sistem empiric, cum ar fi tabloul lui Mendeleev sau o clasificare botanică, adică despre sistemele care se aplică la interiorul unei naturi date. Ştiu că în acest caz sistemul e postulat ca exigenţă de inteligibilitate, că poate fi pus totdeauna în discuţie prin descoperiri ulterioare şi că, de fapt, cercetarea merge la infinit. În timp ce aici am de a face cu o pluralitate de lumi posibile corespunzînd unui evantai de posibilităţi umane; nu sînt om decît cu condiţia să port în mine posibilităţile graţie cărora îmi recunosc semenul; sistemul există în mine, dar ca o virtualitate niciodată complet efectuată; aici cercetarea nu merge la infinit în înţelesul explorării naturii căreia mă consacru separîndu-mă de ea pentru a o gîndi după

criteriul obiectivității, ci un efort de formalizare, un efort de constituire a conștiinței despre această conștiință imediată pe care o am despre uman. Reflecția este indefinită pentru că ea tinde să se situeze pe aceeași treaptă cu viața nereflectată a conștiinței.

Nu există deci definiție și inventar exhaustive ale categoriilor afective, deși ele sînt un *a priori* pentru sentimentul estetic. O estetică pură nu poate fi definitiv constituită[1], chiar dacă rămîne în posibilitatea reflecției străduința de a traduce aptitudinea care este în noi categoria, de a contura aria cunoașterii pe care ea o constituie în noi. În plus, limitele pe care reflecția le întîmpină în acest orizont, nu infirmă cîtuși de puțin obiectivitatea categoriilor afective. Cunoașterea pe care ele o constituie în noi ne inspiră și ne orientează fără să avem conștiința clară a acestui fapt, întrucît ea este, într-un anumit fel, noi înșine, așa cum artistul este opera sa; asupra acestei cunoașteri nu putem proiecta o imagine panoramică, întrucît niciodată nu putem lua distanța necesară. Subiectivitatea nu sfîrșește niciodată să se cunoască, pentru că ea nu se cunoaște decît prin actele sale. Ceea ce înseamnă, încă o dată, că *a priori*-ul nu este cunoscut decît *a posteriori:* dacă îl considerăm sub aspectul său constituant, *a priori*-ul nu poate fi cunoscut decît prin obiectul pe care-l constituie; dacă îl considerăm sub aspectul său existențial, el nu poate fi cunoscut decît prin demersurile noastre, prin utilizarea pe care i-o dăm. Nu cunoaștem tabloul

---

[1] Astfel, în mod paradoxal, critica afectivității pe care am schițat-o sfîrșește prin a mărturisi că enunțul *a priori*-urilor nu este niciodată pus la punct. Poate Imm. Kant să fi ajuns, în ceea ce privește *a priori*-urile reprezentării la o aceeași confesiune, dacă n-ar fi fost atît de grijuliu în recenzarea acestor *a priori*-uri, dacă el ar fi ținut seama, pe de o parte, de istoria care pune în discuție toate sistemele și dacă ar fi fost, pe de altă parte, mai atent la statutul acestor *a priori*-uri, chestiune asupra căreia Heidegger insistă cu deosebire; atunci cînd se consideră că rădăcina *a priori*-ului rezidă în subiectivitate se înțelege că, în starea sa originară, el este insesizabil. Știm foarte bine astăzi că matematica pură sau fizica nu sînt niciodată încheiate.

categoriilor afective, tablou pe care îl purtăm în noi ca aptitudine esențială de cunoaștere a umanului, decît prin experiența pe care o realizăm în legătură cu obiectul estetic.

Există însă și o altă rațiune care explică infirmitatea acestei cunoașteri, rațiune pe care, de asemenea, o putem opune dogmatismului kantian. E vorba, într-un cuvînt, de istoricitatea experienței estetice, adică — deopotrivă — de istoricitatea artei și de istoricitatea subiectivității. Să le considerăm pe rînd.

Dacă e adevărat că ceea ce am numit categorie afectivă nu poate fi cunoscută decît prin reflecția asupra experienței estetice, deși categoria este prezentă în această experiență, ar trebui să punem în lumină sistemul categoriilor care configurează sistemul obiectelor estetice. Dar în acest plan nimic nu este evident: istoria artei este istoria unei suite de invenții imprevizibile. Ceea ce putem, poate, prevedea este faptul că nici o invenție nu ne găsește complet nepregătiți. Afirmație temerară, evident, dar pe care n-o putem eluda. Dacă purtăm în noi aptitudinea de a înțelege omul, ar trebui ca viitorul omului să nu ne surprindă; dacă sîntem în consonanță cu trecutul umanității, va trebui să fim în consonanță și cu viitorul ei. Iată pentru ce o operă nouă nu întîlnește numai indiferență, mirare sau sarcasm; unii, cel puțin, o recunosc și o adoptă pentru că a declanșat în ei o cunoaștere care îi pregătește s-o întîmpine; o categorie era pregătită pentru ea, o categorie pe care opera vine să o reanimeze și pe care reflecția o va putea elabora. O unitate umană devine astfel posibilă, iar omul poate să invoce omul. Această voce, pe care arta o face elocventă, nu poate fi înțeleasă decît dacă impulsionează în noi o cunoaștere latentă a umanului. Dar și invers: această cunoaștere trebuie să fie suscitată de către această voce, întrucît *a priori*-ul nu se revelează decît *a posteriori*. Or, acest apel constituie imprevizibilul istoriei, poate al unei istorii pur contingente; pentru că, apariția unei noi opere care ilustrează o categorie căreia nu i-am acordat atenție, nu e prezidată,

poate, de o dezvoltare logică; invenţia, chiar dacă îşi ia ca punct de sprijin o tradiţie sau un context istoric, poate constitui o iniţiativă radicală, iar opera o revelaţie neaşteptată. Dacă există o logică a mişcării estetice ea nu datorează chiar nimic unei iluzii retrospective?

Putem fi siguri însă că arta nu şi-a spus niciodată ultimul cuvînt. Nu numai că se pot ivi noi nuanţe, orice operă fiind unică, dar chiar şi noi categorii afective pe care nici o operă, nici un stil, nici un gen nu a permis să fie explicitate pînă în prezent. S-a spus că dragostea ar fi invenţia secolului al XII-lea. Aceasta înseamnă că poezia provensală a dezvăluit o lume a curtoaziei care ar fi putut rămîne închisă în nebuloasele *a priori*-ului; fără Corneille, de asemenea, nu ni s-ar fi dezvăluit o lume a pasiunii virile, iar fără Bach o lume a dansului spiritual. Există chiar un anumit ton al romanului contemporan — un simţ al disperării şi al cruzimii în care trece ca un ecou acel *commendatus sibi* al stoicilor, dar într-o lume neagră şi nesăbuită — căruia e foarte greu să-i dăm un nume, dar care nu e dificil să-l recunoaştem[1]. Oare nu se poate spune că o atare situaţie a alertat în public o anumită zonă a *a priori*-ului afectiv, zonă care nu a fost încă atinsă de către artă? Se va obiecta, poate, că ideea însăşi de *a priori* e, prin aceasta, ruinată. Invocată, istoria pune în evidenţă faptul că arta ne impune o formă de sensibilitate care nu a existat înaintea ei şi că, mai mult, această formă de sensibilitate nu e inventată de arta însăşi, ci e impusă artistului de epoca sa, astfel că artist şi public se înţeleg tocmai ca urmare a faptului că sînt formaţi deopotrivă de timpul şi de epoca lor. Nu cutare artist e cel ce inventează, spre a ne-o inculca, o lume a disperării, ci disperarea lumii reale e aceea care inventează artistul în acelaşi timp cu publicul acestuia. Această obiecţie nu poate fi înlăturată: într-adevăr, totul se

---

[1] J. Cayrol a vorbit despre literatura lazareeană; e semnificativ că această lume a apărut, prin atingere, la Malraux, Céline, Sartre, în acelaşi timp cu violenţa fascistă.

petrece ca și cum artist și public ar exprima momentul istoric pe care-l trăiesc, ca și cum o artă prețioasă n-ar putea fi concepută și gustată decît în cadrul unei societăți prețioase sau o artă crudă exclusiv într-o societate crudă. Convertirea acestei influențe în determinism indică, dealtfel, demersul unui dogmatism fără nuanță; dar influența însăși, orice realitate ar acoperi acest cuvînt prudent, nu poate fi contestată. Să observăm numai, în ceea ce privește artistul, că, dacă el își exprimă timpul, intenția sa însăși de a-l exprima atestă că el nu este pur și simplu determinat. A fi al timpului său, nu înseamnă, cu necesitate, a fi determinat de timpul său. Și nu încape îndoială, în ceea ce privește publicul, că el nu este al timpului său, că în acest timp figurează în particular formele și obiectele de artă care i se propun. Dar pentru a înțelege că nu e posibil să survolăm sistemul categoriilor afective, e necesar să considerăm, în cele ce urmează, istoricitatea subiectului.

Dacă, pe drept cuvînt, ne putem deschide oricărei opere, dacă putem simți și apoi recunoaște ceea ce ea exprimă, trebuie să convenim că, în fapt, sîntem mai mult sau mai puțin sensibili în fața unora dintre ele, că sîntem mai mult sau mai puțin indisponibili pentru altele, iar aceasta fără ca buna noastră credință să fie pusă în discuție. Prin acest fapt însuși sîntem ai epocii noastre, deschiși anumitor expresii, închiși altora. Trebuie să ne reamintim ceea ce Scheler a observat în legătură cu valorile: ele constituie un absolut care scapă relativității istorice și subiectivității conștiinței, și chiar libertatea conștiinței, căreia Comte i-a intentat deja un proces, nu poate fi invocată în scopul introducerii relativității în acest absolut. Dar cunoașterea acestui absolut poate varia; reflectorul se deplasează în funcție de epoci, astfel că anumite valori apar în plină lumină în timp ce altele se estompează. Există, deci, „o istoricitate esențială a Ethosului", adică a sentimentului pe care oamenii îl au la un moment dat despre valori și ierarhia

lor, „această istorie fiind centrală în istorie"[1]. Același lucru îl putem afirma în legătură cu Ethosul categoriilor afective, dar cu condiția să depășim dificultățile ridicate de Scheler. Există, poate, o anumită inconsecvență în a pretinde că sistemul valorilor poate fi definitiv încheiat, și că, pe de altă parte, scopul valorilor variază în funcție de istorie. Nu se ține seama de istorie. Și trebuie să admitem că filosoful se găsește deseori în această situație, cel puțin în sensul că le dotează cu un privilegiu exorbitant, situîndu-le la sfîrșitul sau în afara istoriei; a filosofa înseamnă, fără îndoială, efort de transcendere a unei situații, dar acest efort însuși atestă realitatea situației. Dealtfel, o atare inconsecvență devine posibilă la Scheler, pentru că însuși statutul *a priori*-ului rămîne echivoc. Scheler distinge, pe de o parte, între *a priori* și *înnăscut*[2]; departe ca valorile să fie imanente conștiinței, ca și cum orice conștiință ar fi creatoare sau cel puțin purtătoarea acestor valori, el ne asigură că valorile sînt date într-o experiență pură, în afara oricărui conținut material (în afara oricărui *Bilderfahrung*), și de asemenea, în afara oricărui act de valorizare; aprioritatea valorilor semnifică obiectivitatea unei esențe care nu datorează nimic subiectului. În acest caz, experiența fenomenologică ce dezvăluie *a priori*-ul este o *Wesenschau:* o are sau nu o are[3], și dacă o are, se pare că posesiunea acestui absolut e absolută. Pe de altă parte însă, Scheler subordonează această posesiune ființei subiectului, mai exact, „persoanei" din el; nu numai că persoana este legată de valorile care-i sînt proprii (există valori ale persoanei așa cum există valori ale vieții și valori ale spiritului), dar ea mai desemnează încă și ceea ce este

---

[1] *Der Formalismus in der Ethik...*, p. 306, cf. 76 și 219. E necesar să privilegiem viața spirituală a unei civilizații în raport cu viața sa materială? E suficient poate, să spunem că *Ethosul* e ceea ce poate fi mai revelator în viața unei societăți, firul care poate ghida istoricul în analiza trăsăturilor ei; dar a înțelege societatea înseamnă a o înțelege ca totalitate, după o perspectivă funcționalistă, fără să căutăm, pentru a o explica, un factor predominant.

[2] *Ibid.*, p. 75.

[3] *Ibid.*, p. 43.

capabil să sesizeze cele mai înalte valori şi, prin aceasta, posibilitatea ierarhiei lor. Persoana, deci, devine receptorul indispensabil şi, mai mult decît persoana singulară, persoana colectivă, „această comunitate de persoane" care este încă un individ şi care se bucură de o conştiinţă autonomă capabilă de un scop original. Pe această cale se ajunge, prin intermediul lui Hegel şi al lui Durkheim, la ideea istoricităţii valorilor şi a unei istoricităţi esenţiale. Dar nu rezultă deloc că, în acest caz, caracterul absolut şi caracterul relativ ale *a priori*-ului ar fi conciliate. Se va spune că proprietatea valorii, ca *a priori*, este să apară ca absolut, dar istoriceşte; dar dacă există o istoricitate a apariţiei valorilor, ce ne asigură că aceasta nu afectează fiinţa lor, aşa cum pretinde relativismul, şi că istoricitatea nu împiedică intenţia de a le alcătui tabloul?

Pentru categoriile afective — dacă privim cu seriozitate istoricitatea lor — se pare că nu putem evita această aporie decît cu două condiţii. Mai întîi, să renunţăm la intenţia alcătuirii unui inventar definitiv. Al doilea, să dăm *a priori*-ului o fizionomie diferită în raport cu fizionomia conferită de Scheler acceptînd, aşa cum ne-am străduit să arătăm, că *a priori*-ul este o realitate virtuală, imanentă şi se prezintă ca fiind consubstanţială subiectului[1]. Dacă se admite, într-adevăr, că *a priori*-ul circumscrie un domeniu al virtualului, se poate conchide că *a priori*-ul e susceptibil de istoricitate: el trebuie să se actualizeze în istorie, în istoria unui individ sau în istoria unei civilizaţii, deci în momentul în care îi este dată o ocazie — în contact cu obiectul estetic — pentru a se manifesta astfel în reflecţia care îl va explicita. Apariţia *a priori*-ului este, deci, istorică; şi totuşi, fiinţa sa scapă istoricităţii, pentru că este principiul acestei istorii care nu va avea sens decît prin el; geometriile

[1] Ne vom referi din nou la teoria valorilor a lui Scheler: dacă valorile sînt date sentimentului, aceasta pentru că ele nu sînt date ca esenţe obiective, ci ca sentimentul unei valorizări posibile, care ne permite să înţelegem sensul unei alegeri sau al unei judecăţi morale.

nu au sens decît în raport cu o geometrie naturală față de care ele apar ca o extraordinară și imprevizibilă dezvoltare. Ajungem, astfel, la istoricitatea obiectului estetic: fără ocazia întotdeauna contingentă a operei de artă, fără o istorie a artei, nu ar exista o istorie a categoriilor afective, întrucît ele ar fi pentru noi o literă moartă: nu în sensul că ar fi absente, ci implicite, neîntrebuințate. *A priori*-ul nu se actualizează decît *a posteriori*; dar aceasta, încă o dată, presupune existența sa virtuală, nu ca o categorie în ea însăși, ci ca posibilitate de a o invoca.

A spune că *a priori*-ul e virtual, înseamnă a spune că el aparține subiectivității ca o putere de care ea dispune. Ne-am referit mai înainte, în legătură cu opera de artă, la aspectul existențial al calității afective care, în raport cu opera, apare ca un *a priori*; ajungem astfel în situația de a afirma că, într-adevăr, cunoașterea implicită a acestor *a priori*-uri este, de asemenea, un *a priori* existențial. Așa cum lumea operei exprimă poziția absolută a unei subiectivități creatoare, recunoașterea acestei lumi prin intermediul categoriilor exprimă poziția absolută a unei subiectivități receptoare, coeficientul de umanitate pe care și-l asumă. *A priori*-ul nu este un caracter al cunoașterii decît pentru că e, mai întîi, modul de a fi al unui subiect; dețin conștiința sa așa cum am conștiință de mine însumi, pentru că *a priori*-urile sînt eu însumi ca purtător de virtualități; dar conștiință nu înseamnă cunoaștere, motiv pentru care *a priori*-urile pot face obiectul unei reflecții laborioase iar nu al unei *Wesenschau*. Or, dacă această cunoaștere virtuală este imanentă subiectivității, putem spune că ea este istorică. Subiectivitatea însăși e afectată de istoricitate, dacă dorim s-o înțelegem într-un sens mai puțin tehnic și mai mult existențial. Ceea ce sînt este istoric nu numai întrucît am o istorie și mă înscriu în istoria în care mă actualizez, ci și pentru că sînt principiul oricărei istorii, independent chiar de orice considerație asupra temporalității, și anume prin afirmația inițială care mă constituie. Istoricitatea desemnează această uniune de

natură și de libertate care definește un subiect concret. Ea exprimă, deci, o limitare: a fi inserat în istorie, înseamnă a suporta constrîngerile care apasă asupra subiectului care se realizează în ele. A fi principiul istoriei înseamnă, implicit, a consimți la această limitare, și anume nu numai în sensul de a suporta limitarea care se atașează oricărei actualizări a virtualului cu contingența pe care ea o comportă, ci și în sensul de a fi întotdeauna limitat pînă în orizontul virtualităților. Istoricitate nu înseamnă numai că subiectul se realizează în istorie, ci de asemenea, că subiectul acceptă istoria constituindu-se ca finit. Prin aceasta se explică faptul că actualizarea virtualului întîmpină o dublă limitare: datorită istoriei și contingenței sale, pe de o parte, datorită, pe de alta, istoricității subiectului care nu poate să recunoască, în virtutea a ceea ce este, decît anumite categorii, rămînînd închis altora. Trebuie să-l întîlnesc pe Mozart pentru a ști că sînt capabil să recunosc tandrețea: prezența obiectului estetic, ca eveniment, îmi conferă șansele, adică șansele mele de a cunoaște *a priori*-ul al cărui purtător sînt. E necesar, pe de altă parte, să accept într-un anume fel să-l înțeleg pe Mozart cu riscul de a nu înțelege alte calități afective: nu pot înțelege decît pe fondul finitudinii mele. Finitudinea subiectivității se relevă în alegerile, în excluderile și în neputințele sale; e vorba, mai exact, de neputința de a înțelege și de a-și asuma în întregime umanul.

Constatăm, dealtfel, că anumite categorii afective rămîn străine anumitor indivizi. Relativitatea gusturilor estetice izvorăște din această incomprehensiune: obiectele estetice îi lasă indiferenți — orice formă ar îmbrăca această indiferență, de la ignoranță la dispreț — pe cei care nu le înțeleg expresia. Cutare epocă, de asemenea, poate fi închisă anumitor categorii: categoriile ilustrate de catedrala gotică nu aveau curs în secolul al XVII-lea, așa cum acelea ilustrate de Molière nu găseau audiență la Rousseau, sau așa cum grupul de categorii ilustrate de Rousseau nu găseau audi-

ență la Maritain. E posibil, dealtminteri, ca rațiunile în virtutea cărora Rousseau îl condamnă pe Molière, Maritain pe Rousseau să fie străine artei și să aparțină reflecției etice sau politice, astfel că e posibilă condamnarea unor opere fără a fi, pentru aceasta, insensibili la ele, și cîteodată chiar pentru a ne apăra împotriva unei prea vii seducții. În orice caz, o anumită dimensiune umană a lumii ne poate rămîne străină, tot așa cum lumea religioasă poate fi închisă pentru ateu sau lumea cutărui trib primitiv etnologului. Comprehensiunea umanului care determină evantaiul categoriilor afective rămîne deci limitată — iată, un fapt greu de contestat.

Subzistă însă, o incertitudine pe care apelul la experiență nu o poate înlătura: limitele comprehensiunii trebuie puse în seama finitudinii virtualului în noi sau trebuie să le atribuim istoricității actualizării? Cu alte cuvinte: finitudinea subiectului antrenează finitudinea virtualului sau numai finitudinea actualizării sale? Trebuie cumva spus că ceea ce am numit cunoaștere *a priori* a categoriilor afective, nu numai că nu poate fi total actualizabilă, dar nu poate fi în ea însăși totală? Ar putea fi, la rigoare, dacă *a priori*-ul ar fi în mine ca independent de mine, deci dacă ar fi virtualul pe care îl dețin iar nu virtualul care sînt. Or, el se confundă cu mine însumi; puterea pe care o am, și anume aceea de a mă regăsi printre alții și în lumea lor, mă definește; dacă ea nu e fructul, e cel puțin stilul libertății mele; acest stil se va manifesta în inițiativele mele, în raporturile umane pe care le voi lega cu oamenii și cu lumea lor și, mai ales, cu obiectul estetic. Dar dacă această putere sînt eu însumi, e necesar atunci să convenim că ea este finită. Constatarea ne obligă să corijăm afirmațiile precedente: nu vom mai putea spune că subiectul ar fi cu adevărat coextensiv umanității și că nimic din uman, în trecut și în viitor, nu-i este străin.

Este însă posibilă o altă interpretare, o interpretare căreia preferăm să i ne alăturăm și care

exclude ideea infirmității virtualului. Într-adevăr, confruntînd *a priori*-ul receptor cu *a priori*-ul creator și acordînd primului calificativul de existențial conferit inițial celui de al doilea, nu înțelegem să le confundăm; între ele trebuie menținută distanța de la trăit la cognitiv, de la operă la public. Sau altfel spus: pentru că fiecare om e purtătorul unei lumi proprii — chiar dacă nu o convertește, așa cum singur artistul izbutește, în obiect estetic — aceasta va fi distanța de la un anumit stil de viață pe care îl adoptăm, la o anumită cunoaștere a umanului, distanța de la posibilitatea unui act la posibilitatea unei comprehensiuni.Și poate că e vorba, de asemenea — făcînd abstracție de cele spuse în legătură cu consubstanțialitatea *a priori*-ului cu subiectul — de distanța de la „a fi" la „a avea". Pentru că, dacă sînt în egală măsură ceea ce pot face și ceea ce pot ști, nu pot fi și una și alta în același fel: *a priori*-ul existențial este ceea ce sînt imediat prin mijlocirea tuturor demersurilor mele, așa cum Mozart este Mozart de-a lungul tuturor operelor sale. *A priori*-ul cognitiv este, de asemenea, ceea ce sînt, dar în virtutea unei puteri pe care o dețin și după utilizarea pe care i-o dau. Și dacă aceste două *a priori*-uri sînt singulare în măsura în care sînt existențiale, trebuie spus că ele nu au aceeași întindere, aceeași cantitate logică: *a priori*-ul existențial are caracterul persoanei al cărei indice este; acest *a priori* e unic și inexprimabil; *a priori*-ul cognitiv are caracterul cunoașterii căreia îi este instrument, este general, este în orice om elementul prin care omul este om și nu diferența sa specifică. Așadar o dublă relație se instituie între ele, relație ce acuză distingerea lor: *a priori*-ul existențial poate fi obiectul *a priori*-ului cognitiv, întrucît prin acesta poate fi el cunoscut așa cum este cunoscut *a priori*-ul obiectului estetic; și invers: *a priori*-ul cognitiv e subordonat *a priori*-ului existențial, în măsura în care singularitatea ființei mele este aceea care orientează actualizarea cunoașterii virtuale de care dispun.

Or, dacă menținem distincția la care ne referim se poate afirma că această cunoaștere nu e limi-

tată în noi și că singură actualizarea e limitată, în virtutea istoricității sale. Dacă, efectiv, sîntem închiși în fața unor anumite expresii estetice, faptul nu se explică prin defecțiunea instrumentului, ci prin utilizarea pe care i-o dăm. Iar utilizarea e în funcție de ceea ce sîntem. Finitudinea și, dacă se preferă, istoricitatea *a priori*-ului existențial este aceea care ne fragmentează cunoașterea și determină gustul nostru singular. Această finitudine însăși e proprie artistului a cărei operă e, de asemenea, unică și finită, pentru că ea nu poate spune totul și mai degrabă spune întotdeauna același lucru; putem concepe grotescul la Mozart, nobilul la Daumier, prețiosul la Faulkner? Obiectul estetic exprimă o lume iar nu cosmosul categoriilor afective; însăși sensibilitatea noastră față de anumite categorii exprimă singularitatea ființei noastre.

În orice caz, dacă finitudinea ține de actualizarea virtualului sau de virtualul însuși, istoricitatea comprehensiunii estetice nu se poate nega. Faptul e suficient pentru a taxa ca prezumțioasă o teorie a categoriilor afective care s-ar prezenta ca definitivă. O atare teorie este opera reflecției; iar reflecția nu poate veni decît pe urmă, după ce istoria a expus obiectul care solicită actualizarea categoriilor și după ce persoana — subiectul concret și, de asemenea, persoana colectivă de care acesta este legat — ar fi decis întrucîtva, în funcție de *a priori*-ul său existențial, în legătură cu diferitele categorii pe care le va actualiza, adică în legătură cu obiectele estetice în raport cu care ea va deveni sensibilă. Reflecția nu poate sesiza categoriile decît în mod provizoriu și anume în măsura în care ele se actualizează în voia istoriei, după cum apar și sînt recunoscute obiectele estetice, fără să existe vreodată un cosmos al acestor obiecte, cu atît mai puțin cu cît nu există un cosmos al umanului. A susține ideea potrivit căreia categoriile afective nu sînt niciodată totalmente actualizate, înseamnă a susține că omul nu pune niciodată în joc o comprehensiune totală a umanului. Umanitatea nu e niciodată în întregime transparentă sieși, reconciliată cu ea însăși; omul

ignoră întotdeauna ceva din om iar istoria este istoria dramelor izvorîte din această ignoranță; această finitudine este soarta noastră, dar și greșeala noastră. Pentru că, dacă rămîne întotdeauna ceva în plus de înțeles, se pare că deținem mijlocul de a înțelege și că, într-adevăr, categoriile afective sînt în noi deși nu le utilizăm. Dacă sîntem orbi în fața obiectului estetic, dacă gustul e relativ, greșeala este evident a noastră.

Dar umanul existent în noi ca virtualitate și care există, de asemenea, în obiectul estetic — pentru că asupra acestuia actualizăm virtualul în noi — nu există și în realitate? Nu trebuie oare ca umanul să existe în realitate pentru ca obiectul estetic să merite să fie considerat ca adevărat, adică pentru ca *a priori*-ul care-l constituie, în același timp ce e cunoscut aprioric, să fie totodată existențial și constituant — constituant, nu numai în raport cu lumea obiectului estetic, dar și în raport cu realul? Asupra acestei chestiuni vom insista în cele ce urmează.

III. ADEVĂRUL OBIECTULUI ESTETIC

Reluăm în acest context problema identității cosmologicului și existențialului în sfera *a priori*-ului afectiv din punctul în care am lăsat-o pentru a considera proprietatea acestui *a priori* de a fi cunoscut aprioric prin categoria afectivă și, de asemenea, posibilitatea proprietății în discuție de a deschide calea unei estetici pure. E vorba, în acest moment, de a ști care este raportul dintre lumea obiectului estetic, al cărui *a priori* este calitatea afectivă, și lumea reală: dacă, altfel spus, calitatea afectivă — un *a priori* pentru lumea obiectului estetic — este, de asemenea, un *a priori* pentru lumea reală. Întrebarea se pune pentru că aceasta e condiția sub care problema identității cosmologicului și existențialului dobîndește întregul său sens orientînd, finalmente, reflecția asupra raportului subiect-obiect în cadrul existenței. Cîtă vreme considerăm obiectul estetic în el însuși, identitatea la care ne referim poate să nu aibă decît o semnificație empirică (deși aspectul acesta nu e neglijabil): ea atestă că autorul se exprimă în operă și că opera dezvăluie lumea autorului, așa cum observam mai înainte. Numai că această exegeză antropologică se dovedește a fi insuficientă de îndată ce intră în discuție obiectul estetic natural: în acest orizont lumea reală e aceea care guvernează calitatea afectivă, realul e cel ce ne vorbește, fără ca cineva să vorbească prin mijlocirea lui. Dar în ce fel poate fi astfel

estetizată natura? Relația care se instituie nu mai este relația de la obiect la autorul său, ci de la obiect la noi: dar cum se explică faptul că natura manifestă această afinitate cu noi? Nu vom dezvolta această chestiune întrucît ne-am decis să desfășurăm analiza obiectului estetic în cîmpul artei. Ea conduce însă la o problemă foarte importantă: identitatea cosmologicului și existențialului se extinde cumva asupra lumii reale, nu în măsura în care această lume ar fi estetizabilă, ci în măsura în care obiectul estetic poate depune mărturie pentru ea? Care poate fi raportul dintre lumea obiectului estetic — care e o lume singulară, întrucît e lumea unui autor și în același timp o lume nerecală, întrucît este legată de un obiect reprezentat — și lumea reală?[1].

Problema care se conturează aici ne conduce din nou la examenul obiectului estetic natural întrucît se pune întotdeauna chestiunea de a ști dacă și în ce fel natura invocă aici arta și dacă nu există cumva o existență care să fundeze, în același timp, și natura și arta, cauționînd afinitatea lor. În acest moment însă, problema care ne reține atenția e aceea a adevărului obiectului estetic: *a priori*-ul afectiv manifestat prin acest obiect, și care îl constituie, poate fi considerat constituant și în raport cu realul, așa cum sînt, la alte nivele, *a priori*-urile prezenței și ale reprezentării?

Miza antropologică a problemei în discuție se ghicește, desigur, foarte ușor: în tentativa noastră de a circumscrie subtilul scop al experienței estetice, nu riscăm să diluăm această experiență sub pretextul de a-i prezerva puritatea? Nu sugerăm, mai ales, întrucît culminează în contemplația sensibilului și în lectura expresiei sale, că această experiență este un pur divertisment, ținînd seama și de faptul că am separat-o, deopotrivă, și de praxis

---

[1] Această problemă e indicată în capitolul „Obiect estetic și lume", capitol în care ne-am limitat să justificăm recursul la noțiunea de lume pentru a desemna ceea ce exprimă obiectul estetic.

și de reflecție? Atunci cînd pătrundem, pînă în punctul de a ne aliena, în lumea obiectului estetic, se pare că nu cîștigăm nimic altceva decît bucuria unei „ore de uitare", un lux puțin vinovat: contemplația pare a fi alibi pentru acțiune. Nu putem crede însă, din momentul în care istoria ne presează din toate părțile, că salvarea ar putea să rezide în contemplație, oricare ar fi obiectul acesteia. Se înțelege astfel că o etică a acțiunii și a generozității, cum se dovedește a fi aceea a lui Sartre, recuză arta, dacă arta nu e decît divertisment, cu excepția artelor prozei care pot fi puse în serviciul unui scop moral urgent, adică în serviciul practicii revoluționare. Or, trebuie să ne lăsăm convinși, prin analizele precedente, că arta nu e decît un joc? Autonomia artei trebuie, cumva, să ne conducă la operațiunea de a justifica diletantismul? Această consecință ni se pare a fi, evident, dezastruoasă. Pentru a o evita se poate arăta că, prin opera sa, artistul se angajează îndeajuns de profund pentru a nu-i putea considera întreprinderea ca neserioasă: atîtea vieți, pe care caracterul lor tragic le-a făcut exemplare, confirmă această constatare. Dar nu asupra mărturiei artistului am dori să ne oprim. Printr-o analiză sociologică s-ar putea stabili, de asemenea, răsunetul și eficacitatea artei în lumea umană: nimic nu ne interzice să reînnodăm legătura pe care am desfăcut-o și, după ce am arătat că arta are o istorie proprie, să o plasăm în cadrul istoriei totale în care, de fapt, ea se înscrie pentru a dezvălui influența pe care ea o exercită în cadrul acesteia. Nu dorim să invocăm aici mărturia istoriei. Dimpotrivă, trebuie să arătăm că arta este o întreprindere foarte serioasă, că ea poate acționa asupra istoriei, întrucît este adevărată: pentru că semnificația obiectului estetic transcende subiectivitatea individului exprimată în el, pentru că arta se fixează asupra lumii reale — cadrul judecăților și deciziilor noastre. Prima din aceste două propoziții a fost considerată în desfășurările precedente: am văzut că singularul e încărcat de universal, că artistul, întrucît îl putem înțelege, este delegatul umanului. Rămîne însă de arătat că lumea umană

e un aspect al lumii reale, că arta are o funcție cosmologică. Această teză nu poate fi justificată decît dacă, pe de o parte, arta se dovedește a fi demnă de aceasta, și dacă, pe de altă parte, realul se pretează în acest sens. Vom considera aceste aspecte pe rînd, dar revenind, în ceea ce privește arta, asupra ideilor pe care ni le-a sugerat fenomenologia obiectului estetic.

1. OBIECTUL ESTETIC CA ADEVĂRAT

În ce accepție putem vorbi despre adevărul obiectului estetic? În două accepții importante, dar care amînă răspunsul la chestiunea pusă mai sus.

a) *Primele două sensuri ale adevărului estetic.* — Se poate spune, mai întîi, că opera este adevărată în raport cu ea însăși: este adevărată prin aceea că e încheiată, că descurajează orice corectură sau amendament, pentru că se impune în mod suveran: un timbru în plus pe partitura orchestrală, o tușă în plus pe pînza tabloului și echilibrul va fi rupt, forma compromisă. Opera veritabilă este aceea care deține un răspuns la toate „pentru ce"-urile, fără ca acest răspuns să se adreseze vreodată intelectului: în sensibil și prin consimțămîntul corpului nostru va trebui să resimțim plenitudinea și necesitatea „bunei forme". De obicei însă nu ne gîndim s-o interogăm de vreme ce sîntem prinși și nu rezistăm impresiei de degajare și de siguranță; iar dacă reflecția exercită un control asupra acestei impresii, faptul are loc după ce ne-am familiarizat deja cu opera. Obiectul estetic e adevărat pentru că nimic din alcătuirea sa nu sună fals, pentru că percepția e pe deplin satisfăcută, pentru că răspunde în fiecare moment și prin fiecare din părțile sale așteptării pe care o trezește în sensibilitatea noastră. Aceasta pentru că opera își dezvăluie coerența în primul rînd percepției, sensibilul însuși fiind acela care se ordonează sub privirile noastre cu o rigoare ce nu datorează nimic logicii. Dar nu e posibil, ca spectatori, să nu fim decît privirea pură animată

şi copleşită de obiect. E necesar ca un alt interes să se trezească în noi, ca rigoarea obiectului să nu fie numai o rigoare sensibilă, ca rigoarea sensibilului să fie, altfel spus, semnul unei alte rigori. Altfel, vom fi prinşi fără a fi seduşi, iar aceste forme perfecte ni se vor părea, totuşi, vide.

Există, aşadar, un al doilea adevăr al obiectului estetic şi anume un adevăr în raport cu artistul. Este operă autentică opera care răspunde, de asemenea, necesităţii celui care a creat-o. Artistul autentic e acela care, considerîndu-şi opera încheiată, constată că s-a realizat un anumit acord în însăşi materia operei — un acord care interzice din acel moment orice retuş — că el însuşi pulsează acolo, în profunzimile ei, că exact acel lucru a vrut să-l spună, ceea ce el însuşi putea aştepta de la sine. Pentru artistul autentic, a răspunde unei exigenţe tehnice şi unei exigenţe spirituale constituie unul şi acelaşi lucru. *A priori*-ul existenţial care îl animă transpare în forma operei, pentru că artistul se angajează în întreprinderea sa, pentru că a face şi a fi sînt pentru el unul şi acelaşi lucru. Aşa cum omul, după Marx, se face făcînd istoria, artistul se face creînd opere, dar nu pentru că visează să le facă, ci pentru că el se angajează pe deplin în ceea ce face. Cu cît opera nu manifestă numai o necesitate formală, ci o necesitate interioară, cu atît această necesitate izvorăşte din inima artistului care crează, astfel, în funcţie de ceea ce el este.

Iată pentru ce artistul va spune întotdeauna acelaşi lucru: prin intermediul tuturor tehnicilor, ca şi prin intermediul tuturor subiectelor, îi vom recunoaşte marca proprie, adică ceea ce am numit stil; pentru că stilul nu e un procedeu oferit artistului ca un mijloc de care uzează, ci un demers inimitabil, acelaşi în toate aventurile pe care le întreprinde. Evident, maniera artistului se poate schimba. Există, desigur, cariere sinuoase, şi orice carieră e întrucîtva sinuoasă: există la toţi cei care se caută înainte de a se găsi, la toţi cei care se pierd după ce s-au găsit, la toţi cei care se epuizează şi la toţi cei care se reînnoiesc prin fapte disperate.

Într-un cuvînt, artistul nu e întotdeauna fidel sieşi. Dar împrejurarea poate dezvălui două aspecte foarte diferite: sau artistul îşi schimbă, într-adevăr, stilul, sau încetează să mai aibă un stil, şi, deci, să mai fie artist. Să considerăm primul caz: pentru cel neavertizat, e foarte dificil să atribuie aceluiaşi Michelangelo pe *Moise* şi *Pietà Rondanini*, aceluiaşi Picasso *Femeia care calcă rufe* şi *Guernica*, aceluiaşi Mozart *Marşul turc* şi *Marşul funebru*. S-a schimbat stilul? Deseori, de la o perioadă albastră la o perioadă roz, de la o afiliere la alta, meseria e aceea care se schimbă, mijlocul mai degrabă decît conţinutul expresiei. Şi se poate spune că, dacă sîntem adesea incapabili să recunoaştem acelaşi autor şi, deci, acelaşi stil în pofida unor tehnici diferite, faptul se explică prin aceea că sîntem obişnuiţi să-i identificăm opera după semnele exterioare, iar nu după semnificaţiile sale cele mai profunde. Dar dacă ne străduim să fim mai puţin experţi, mai ales atunci cînd nu avem competenţa necesară, şi dacă ne deschidem mai larg obiectului estetic, vom descoperi, în opere aparent diferite, un acelaşi sens şi o aceeaşi necesitate existenţială. E posibil totuşi ca artistul să-şi schimbe într-adevăr stilul şi nu numai tehnica: o metamorfoză a *a priori*-ului existenţial nu e de neconceput, dacă ţinem seama — aşa cum am văzut în legătură cu spectatorul — de paradoxul istoricităţii *a priori*-urilor. Pentru ca opera să fie autentică e suficient, în orice caz, ca artistul să se exprime aşa cum este el actualmente şi nu *sub specie aeterni*. În ce măsură personalitatea artistului determină alegerea tehnicii sale, iată o chestiune care intră în sfera psihanalizei existenţiale, problemă pe care nu ne propunem s-o luăm în discuţie; dar, dacă nu considerăm decît opera dată în spectacol, expresia personalităţii este inseparabilă de actul alegerii tehnicii. Aşa cum oamenii sînt judecaţi după înfăţişare, artistul e judecat după modul său de a crea. Nu există două adevăruri distincte, unul al operei şi unul al artistului, pentru că ceea ce este artistul este indiscernabil de ceea ce el crează şi de modul în care crează.

Această solidaritate poate fi verificată făcînd proba contrarie: o operă autentică nu e veritabilă dacă, sub raport fizic, nu e încheiată. Cîte opere animate de cea mai incontestabilă veracitate, opere corespunzînd nevoii celei mai imperioase de a spune ceva vital, sînt ratate din lipsă de geniu întrucît artistul nu le-a inventat forma pe măsura inspirației: singură, autenticitatea nu constituie o garanție a calității. E, dealtminteri, foarte important să distingem între autenticitate și sinceritate; iar aici, avertismentul lui Hersch în ceea ce privește păcatul expresivității se dovedește a fi foarte util: a fi autentic, nu înseamnă a fi sincer cu ostentație, ci a te situa dincolo de sinceritate, adică a fi sincer fără să cauți sinceritatea, și anume printr-un fel de dar natural. A te exprima, nu înseamnă a povesti și a face să se vadă ceea ce e mai vizibil, buna dispoziție sau crizele pasiunii, pentru că acestea sînt, finalmente, măști; dimpotrivă, a te exprima înseamnă a reprima aceste indiscrecții, a permite ca ceea ce este mai secret și mai discret să-și manifeste prezența. Musset e mai autentic în *Comedii* decît în *Nopți*, Gide în *La porte étroite* decît în *Les nourritures*, Liszt în *Légende de François de Paule* decît în *Rapsodii*. Dar și invers: singură, perfecțiunea formală nu e suficientă, cu atît mai mult, pentru a consacra o operă: hambarele artei sînt năpădite de operele epigonilor care posedă în profunzime meseria învățată de la alții, dar care nu au nimic de spus; aceste opere lasă să se întrevadă plictiseala pe care o distilează și vom expedia artistul, care nu e decît un bun vorbitor, în saloanele prețioase ale lui Molière sau Proust. Se vor invoca totuși acei artiști care, neavînd o personalitate aparentă, devin susținătorii unei anumite tradiții estetice, părînd că își exercită meseria din plăcere, fără a avea ceva personal de spus, așa cum artizanii își creează operele: avem în vedere sculptorii anonimi ai stilului roman, portretiștii francezi din secolul al XVI-lea, admirabila pleiadă a muzicienilor francezi de la Lulli la Rameau. În acest scop, evident, se poate vorbi de un stil colectiv, dar faptul nu

prezintă nici o importanță. Important e că, privind lucrurile mai îndeaproape, se poate observa că acești artiști, dacă nu relevă ceva individual, ne descoperă ceva din sfera umanului și, chiar dacă acest ceva se repetă de la un autor la altul, o nuanță singulară a umanului: prin aceasta ei sînt autentici. Ei se identifică atît de bine cu arta lor, încît chiar dacă nu au avut conștiința clară a faptului că au ceva de spus, au spus, totuși, ceva: ei ne-au deschis, cu fiecare școală, o lume unică și de neînlocuit, o lume a cărei cheie o dețin. Muzicienii și arhitecții nu vorbesc niciodată despre ei, pictorii nu-și fac întotdeauna portretul și nici poeții nu scriu întotdeauna la persoana întîia: dar ei sînt acolo, în această lume la care avem acces prin operele lor, ei sînt mai mult decît această lume, sînt ei înșiși.

Astfel, obiectul estetic este de două ori adevărat, pentru că e de două ori necesar. Dar el e încă susceptibil de un al treilea adevăr, un adevăr care corespunde sensului comun al termenului: obiectul estetic poate fi adevărat în raport cu realul, raport care înlătură ideea potrivit căreia experiența estetică n-ar fi decît un joc. Într-adevăr, oare artistul lucrează numai pentru a spune? Nu se consideră investit cu o misiune mai grea? Ar fi spectatorul atît de interesat, dacă opera n-ar fi decît capriciul particularității? E remarcabil faptul că opera poate fi înțeleasă: subiectivitatea lumii estetice nu e o inconvenientă, pentru că singularul, ca uman, este universal: coșmarurile lui Bosch sau visurile lui Cocteau pîndesc nopțile noastre, impietatea lui Lautréamont și pietatea lui Franck sînt, de asemenea, forțe adormite în noi: tot atîtea personaje pe care ni le putem asuma, cînd arta ne face să producem proba posibilităților noastre. Dar posibilitățile prezente în noi nu corespund unor aspecte ale lumii?

b) *Adevărul conținutului.* — Finalmente, cu realul trebuie să măsurăm adevărul obiectului estetic. În acest sens, conținutul operei este acela

care intră mai întîi în discuție, iar nu raportul său cu subiectul, adică adevărul său existențial. Ce relație se instituie între lumea reală și lumea obiectului estetic, dacă aceasta e considerată ca lume și nu ca lume a artistului? Aduce ea o oarecare mărturie asupra lumii reale, așa cum era cazul pentru subiectivitatea artistului?

Examenul conținutului operei ne trimite la problema reprezentării estetice. Dar trebuie să considerăm, deopotrivă, atît lumea exprimată cît și lumea reprezentată: știm că reprezentarea nu e scopul artei, că opera nu reprezintă decît pentru a exprima. În raport cu exprimatul, reprezentatul este, în același timp, un mijloc și un efect. În acest context, ne interesează efectul: expresia suscită reprezentarea pentru că are nevoie de ea. Lumea misterioasă și gravă a lui Rembrandt are nevoie, pentru a se putea constitui, de acele personaje indecise care se retrag în al doilea plan, lumea senzuală și uimitoare a lui Debussy are nevoie de prestigiile naturii, de *La Terrasse au clair de lune* sau de *La Fille aux cheveux de lin.* Totuși, tocmai reprezentării sîntem tentați să-i punem întrebări în legătură cu adevărul obiectului estetic.

O teorie a adevărului artei riscă, într-adevăr, să pornească de la o falsă premisă întemeindu-se pe o observație, altminteri justă, și anume aceea că arta nu poate fi adevărată în felul în care este știința, adică demonstrînd; arta nu face decît să arate. Ca urmare, îi vom cere ceea ce nu-i putem cere științei, și anume să reproducă realul pînă la a-i face concurență. Nu vom cere unei lucrări de fizică să picteze furtuna, ci s-o explice; vom fi tentați, dimpotrivă, să cerem acest lucru picturii, literaturii și chiar muzicii. Se presupune un real deja dat, un real prezent percepției și inteligibil științei; se așteaptă, deci, ca arta să-l repete, fără să se întrebe, pe de o parte, dacă realul artei e dat altfel decît ca real, — ca prezență brută, altfel spus, — și, dacă, pe de altă parte, arta e în măsură să-l reproducă. Sîntem angajați, astfel, pe calea realismului. Pe această cale ne invită, mai ales,

artele limbajului, arte în care cuvîntul îşi poartă semnificaţia. Căutăm în dramă o psihologie şi în roman o sociologie, aşa cum în sculptură sîntem tentaţi să căutăm anatomia sau în peisaj geografia. Indiscutabil, nu vom cere artei explicaţia ştiinţifică, ci materia acestei explicaţii. Dar să nu uităm că, în vreme ce ideea unei ştiinţe a omului nu s-a asigurat încă de ea însăşi, arta a pretins că-şi asumă o funcţie didactică şi, în acelaşi timp, moralizatoare: cîte opere literare n-au pretins că descriu mecanismul pasiunilor şi că pun în lumină resorturile vieţii sociale! Remarcabil rămîne însă faptul că ceea ce a salvat cele mai bune din aceste demersuri a fost, totuşi, eşecul lor. Ne gîndim încă la Balzac, a cărui putere de creaţie a fost mai puternică decît voinţa de a observa; el a creat, finalmente, o lume cvasi-minunată, o lume în care se exprimă cu atît mai bine atunci cînd nu-şi propune să dea seama de secolul său. (Că există un adevăr al acestei lumi subiective nu se poate contesta, şi tocmai acest lucru vom căuta să-l înţelegem). Aceeaşi aventură li se întîmplă scriitorilor care nici măcar n-au visat să creeze opere de artă, reuşind totuşi să le creeze fără ştirea şi în ciuda proiectelor lor: ne gîndim la Retz care, sub acoperirea unei nobile dezinvolturi, şi-a dorit să fie istoric şi moralist; or, cu puţine excepţii, e limpede că el nu a înţeles nimic din istorie, iar maximele morale sau de psihologie pe care le enunţă cu un superb dogmatism ar putea fi foarte uşor răsturnate; el este însă magnific atunci cînd vorbeşte despre sine, cînd descrie ceea ce vede, ceea ce proiectează şi întreprinde, atunci cînd ne conduce într-o lume care nu e adevărată din punctul de vedere al istoricului, dar care este a sa: şi nici chiar lumea despre care povesteşte, ci, prin intermediul povestirii sale, lumea pe care o iradiază, această lume a şiretenici, a nobleţei şi cupidităţii, domeniul frumoaselor individualităţi fără întrebuinţare. Arta didactică nu e cu adevărat artă decît fără voia ei, îndeosebi atunci cînd inventează, în locul raţionalului la care rîvneşte, o nouă minunăţie, atunci cînd irupţia subiectivităţii meta-

morfozează proza lumii ale cărei legi arta visa să le discearnă. Realismul rămîne o tentație permanentă, atît pentru artistul care nu parvine la expresia veritabilă decît cu condiția de a nu o căuta, cît și pentru spectatorul care își face un punct de onoare din a înțelege mai degrabă decît din a simți, întrucît sentimentul presupune o ascezã pentru care nu e întotdeauna pregătit.

Or, dacă se privilegiază reprezentarea, ce adevăr trebuie să așteptăm de la artă? Nici un altul, decît asemănarea. A fi adevărat, înseamnă a imita, culmea artei fiind artificiul falsei perspective (*trompe-l'oeil*): chestiune de meserie și nu de stil. În acest sens, pictura a cucerit o impresionantă stăpînire a mijloacelor, dînd tonul celorlalte arte: literatura caută să picteze, să rivalizeze, prin cuvinte, cu desenul. Muzica, de asemenea, vrea să picteze: nu numai în sensul descrierii și imitării zgomotelor pădurii sau animalelor curții de păsări, ci și în sensul că-și propune să fie instructivă pictînd pasiunile omenești: la teatrul de operă ea devine suspin, leșin sau rugăciune. E adevărat că pictura, la rîndul său, împrumută ceva de la literatură și chiar de la muzică: personajele pe care le reprezintă au, uneori, o elocvență și o grandiloc-vență teatrală; ele se înscriu în compoziție înțeleasă ca o punere în scenă, jucînd aici un rol și declamînd cu ostentație; ele sînt Sfînta Familie, sihastrul meditînd în deșert, martirul de neclintit în supliciii. Profunzimea interiorității devine elocvență: ce departe sîntem de arta bizantină sau romană! Se pare că pictura n-ar fi cucerit ceea ce se numește expresie decît pentru a o prostitua și pierde prin exces de zel: cu cît vorbește mai mult — adresîndu-se intelectului — cu atît spune mai puțin. Tot așa se întîmplă cînd arta vrea să exprime mișcarea prin exces, așa cum se vede în sculptura și în arhitectura barocă: în acest caz mișcarea nu mai este elanul în care interioritatea se afirmă, ci gesticulația în care se proclamă; pliurile draperiilor nu se mai dispun în aer, ci în spațiul trucat al platourilor de operă. Ceea ce salvează marile

creaţii, constă în faptul că acestea se închid imediat în ele însele, atestînd astfel suficienţa şi necesitatea proprii obiectului estetic; ele devin obiecte estetice în măsura în care nu se mulţumesc să exteriorizeze mişcarea, ci căutînd principiul acesteia în înseşi interiorul lor; ele se inspiră atunci din muzică, a cărei mişcare nu e o fugă în afară de sine, ci desfăşurarea unei temporalităţi: astfel, în compoziţia giratorie a lui Rubens, totul e adunat, totul converge spre acel „centru armonic generator" de care vorbeşte Rameau pentru rezoluţia acordurilor; aici, barocul regăseşte, în felul său, principiul stilizărilor romane pe care îl întîlnim în draperiile Crist-ului de la Vézelay, draperii a căror imobilitate geometrizată este principiul mişcării. În acest caz, mişcarea nu mai e copie; e reinventată prin mijloace plastice care ne invită mai puţin să imaginăm, cît să simţim, să contemplăm mai degrabă decît să participăm. În acest fel se descoperă un adevăr superior, anume că mişcarea nu e cu adevărat negarea imobilului, ci respectul unei imobilităţi esenţiale. Pentru aceasta însă, e necesar să se renunţe la concepţia după care adevărul se măsoară cu asemănarea şi că idealul artei ar fi portretul, acel *adequatio* în forma sa cea mai elementară.

Într-adevăr, dacă arta e imitaţie, ce trebuie ea să imite? Realul, desigur, dar ce este realul? A constrînge arta să copieze, înseamnă a presupune că realul este deja dat şi cunoscut ca un model de reprodus: lumea este acolo, ea nu se constituie în funcţie de privirea şi de acţiunea noastră. Nici o incertitudine în cunoaştere: totul e la locul său, absolut determinat, lucrurile se disting după ierarhia formelor şi se supun legilor naturii, cei buni sînt separaţi de cei răi; inteligenţa şi inima pot fi de bună credinţă, arta nu are probleme. Acest tip de exigenţă care, dealtfel, se situează în inima celei mai umile percepţii, e considerată ca satisfăcută. Se presupune un univers în care să fie deja efectuat ceea ce pentru noi nu e decît o intenţie, un univers cunoscut mai înainte de a fi perceput. Astfel că, dacă artistul intenţionează să ne ofere ceva de văzut

nu o face, în același timp, decît pentru a ratifica și exersa în noi puterea de a concepe. Conform esteticii adevărului, nimic nu e mai frumos decît adevărul. Nu intră în discuție faptul că arta angajează artistul sau spectatorul în descoperirea progresivă a unui adevăr pe măsura sa; nu există decît artă a unui adevăr anterior cucerit, despre ceea ce e bine conceput; surprinzătorul trebuie îmblînzit, redus la stadiul de alegorie transparentă și distractivă. (E remarcabil faptul că această artă care se pune în serviciul adevărului vizează, în același timp, să placă: ca și cum ar avea conștiința că nu-i mai rămîn alte resurse, din moment ce se află în prezența unui adevăr deja constituit, și că nu are de căutat, în manieră proprie, un adevăr mai profund, experiența vie a unei subiectivități care descoperă și instituie o lume.) Arta vizează, deci, obiectivitatea, realul ordonat și fără mister oferit unui spectator care se complace să-l găsească și care solicită asemănarea ca un gaj al adevărului: palatul Versailles se recunoaște în mitologiile teatrului de operă, regele își regăsește victoriile în operele poeților sau pe tablourile pictorilor. Acestei lumi oficiale și valabile îi este necesar un spectator nu mai puțin valabil, care să fie în măsură să recunoască și să se recunoască; aici apare cît se poate de limpede conjugarea mijloacelor teatrului cu cele ale picturii: dacă pictura reprezintă, teatrul inventează reprezentarea; dar, în timp ce teatrul constrînge spectatorul la imobilitate, pictura îi permite mobilitatea, la acest spectator ideal plasat se referă teatrul (și se știe cu cîtă dezinvoltură au fost construite anumite săli care sacrifică în mod deliberat pe toți acei spectatori care nu sînt în planul normal al scenei). Toate artele sînt pentru acest spectator privilegiat și suveran care judecă și nu se deplasează, care nu se angajează și care nu participă; optica teatrală e aceea a unui spectator necompromis prin viziune, așa cum *cogito*-ul reflexiv nu e compromis de către lucruri; aceasta cu atît mai mult cu cît realul e deposedat de mister și ambiguitate, cu cît reflecția se exercită fără pericol.

Dar atunci, realul să fie acela astfel reprezentat? Şi, pentru a face un joc de cuvinte, reprezentarea teatrală şi picturală nu alterează reprezentarea noetică? Realul care credem că ne zugrăveşte nu ţine de domeniul convenţionalului? Că există ceva convenţional în aspectul fictiv al artei, faptul e cît se poate de evident şi nu trebuie reţinut ca o obiecţie adusă artei figurative: arta nu poate transpune realul în ireal. De observat însă că aici convenţia nu apare numai în mijloace, ci şi în conţinutul reprezentării: dacă dorim ca reprezentatul să fie inteligibil fără a afecta şi fără a angaja spectatorul, ci numai dispunîndu-l, nu e necesar ca realul să fie edulcorat şi, în acelaşi timp, conceptualizat? A conceptualiza, înseamnă a ordona realul, a elimina din el ceea ce se poate prezenta ca singular, insolit sau rebel: aşa cum, prin perspectivă, distanţa încetează să mai fie spaţiul multiplu şi lacom în care mă pierd, sau aşa cum, prin măsura muzicală, timpul e obiectivat şi dominat, tot astfel lucrurile şi oamenii lumii reprezentate sînt aduşi la cumînţenie; realul e şlefuit după chipul şi asemănarea omului onest, măsura ca normă a operei introduce măsura în real; ininteligibilul şi distonantul sînt deopotrivă excluse din obiectul reprezentat. Oribilul care a părăsit capitelurile şi jgheaburile de piatră (în formă de himeră) e transportat în monştrii teatrului de operă, pasiunile sînt ţinute la distanţă şi denunţate ca erori. Teatralul îşi dobîndeşte întregul său sens: el este, în acelaşi timp, emfază şi pompă, reprezentarea unui real elocvent şi şlefuit, propriu să placă fără să surprindă şi fără să emoţioneze. Evident, nu totul e gratuit în aceste artificii. Dar această artă nu-şi poate ţine promisiunea să fie adevărată şi, în acelaşi timp, să placă. Ceea ce ea elimină din real e, într-un anumit fel, realul cel mai real, surprinzătorul, imprevizibilul, tot ceea ce deconcertează pînă la punctul de a solicita o schimbare radicală de atitudine: magicul e înlocuit cu alegoria care struneşte imaginaţia şi o pune în serviciul cunoaşterii; e abolită, de asemenea, profunzimea timpului, aşa cum se observă în teatrul în care

eroii nu aparţin nici unei epoci, fiind de nicăieri, în felul obiectelor cărora li se aplică un raţionament matematic sau al mecanismelor pe care le descrie fizica lui Descartes. În acest fel, arta nu e niciodată pe deplin reprezentativă: ceea ce reprezintă ea este un real el însuşi convenţional.

Totuşi, realismul poate inventa alte mijloace pentru a fi adevărat, adică pentru a salva caracterul de realitate al realului şi pentru a face să treacă în operă ceva din inumanitatea sa. Poate renunţa la anumite exclusivisme pronunţate de arta clasică pentru a căuta alte mijloace de a spune realul. Se întîmplă însă ca realismul să se mulţumească cu primul procedeu, aşa cum, de pildă, Claudel a adăugat cîteva înjurături în *Partage de midi*, sau aşa cum Voltaire a adăugat un eşafod, de care se speria Clairon, la punerea în scenă a unei drame pseudo-raciniene. Dar nu e suficient să se introducă anumite aspecte sau anumite obiecte ale realului, care riscă întotdeauna să dobîndească un aer insolit odată integrate reprezentării[1]. E încă necesar să se forţeze adeziunea spectatorului conferindu-i acestui real imitat un aer de realitate, să se inventeze, deci, noi tehnici ale reprezentării, şi anume nu numai pentru a se diminua distanţa de la spectacol la real, ci şi de la spectacol la spectator. În acest fel, arta se străduie să alunge pe spectator din poziţia sa confortabilă, obligîndu-l să participe, într-un anumit fel, la spectacol. Pictura, de asemenea, renunţă la perspectivele centrate pentru care teatrul e un exemplu, aşa cum modifică ceea ce în cinema se va numi planul mediu, noţiune pe care, dealtfel, cinematograful a împrumutat-o tot de la teatru.

---

[1] Faptul se observă foarte bine în pictura aşa-zis primitivă care nu e realistă decît în aparenţă: realismul minuţios al detaliului buchetului de crini, al Vestirilor sau al platoşei sfîntului Gheorghe, nu ne dă cîtuşi de puţin o impresie de realitate; sîntem transportaţi în absolut, ca în mit; adevărul literal al obiectelor reprezentate e transfigurat prin aerul de solemnitate şi fervoare, aer pe care vameşul Rousseau a încercat să-l regăsească: sîntem în faţa sacrului, în faţa evenimentului atemporal care fundează timpul.

Ochiul pictorului nu se mai identifică, astfel, cu ochiul spectatorului ideal: pictorul își poate alege aceleași unghiuri de vedere adoptate de camera de filmat în momentul cînd va deveni mobilă; el poate căuta efecte de sus în jos, de plonjeu sau oblic, modificînd planurile, apropiindu-se sau îndepărtîndu-se. Libertatea privirii, consacrată prin cinematograf, a fost inventată de artele plastice prin mijloace proprii în diversele epoci ale realismului. E vorba de a imita realul în ceea ce el are mai inimitabil, agresiv și rebel, de a-l surprinde în intimitatea sa în loc să fie reprodus sub aspectul său oficial și împodobit, dar cu condiția ca spectatorul să participe la această explorare, să-și piardă impasibilitatea pentru a se uimi, pentru a fi complice mișcărilor pe care opera le sugerează. Se pare atunci că obiectul reprezentat păstrează ceva din puterea obiectului real, din puterea de a alerta acțiunea noastră sau de a-i rezista, și că spectatorul suportă această acțiune: mîna care, într-un portret de Franz Hals, iese din cadrul simulat, ne va sesiza; într-un tablou de Caravaggio, Georges de La Tour sau de Rembrandt sîntem amestecați în acțiunea care se desfășoară în adîncime, și nu numai în plan transversal: stăm la masă cu *Pelerinii din Emaus*, în spatele draperiilor sau ușilor în interioarele olandeze. Spațiul reprezentat nu mai e spațiul geometric al perspectivei lineare, ci spațiul trăit, nu spațiul care se măsoară cu privirea, ci spațiul în care ne angajăm și în care, uneori, ne pierdem. Cu acest spațiu vom compara timpul muzicii wagneriene care nu mai e timpul scandat și ordonat, ci timpul insidios care fascinează și răpune. În literatură, același efort se aplică în tentativa de a restitui densitatea realului, în tentativa de a plimba și, la nevoie, de a rătăci spectatorul, așa cum procedează Balzac, introducîndu-l în labirintul obiectelor sau în mulțimea personajelor, fără să escamoteze neprevăzutul, armonia și cadența, straniul. Dansul, de asemenea,

se emancipează pe cît îi stă în putință, pentru că el e întotdeauna teatru, dar încetează să mai fie teatral atunci cînd figurilor clasice, strict guvernate de muzică, li se substituie figuri mai libere, mai neliniștite în care corpul își reafirmă realitatea prin invențiile pe care le operează, prin riscurile pe care și le asumă, prin posturile incredibile pe care le adoptă. Romanul, de asemenea, devansează teatrul sau îl invită la o paradă mai moderată. La mai multă dezordine și brutalitate[1].

Cu toate acestea, realismul nu poate contesta, în întregime, spectatorului statutul pe care arta clasică i l-a recunoscut: această impasibilitate care este privilegiul contemplării. Spectatorul nu parcurge niciodată opera decît cu privirea și numai metaforic putem spune că el pătrunde în profunzimea cîmpului. La cinematograf, nu spectatorul se mișcă, ci camera. Aceasta e o necesitate pentru artă: pe măsură ce a dobîndit conștiința propriilor sale probleme, pictura a recunoscut că nu trebuie să găurească pînza, iar acest lucru se poate afirma cu atît mai mult în legătură cu ecranul; tabloul trebuie să fie un întreg închis asupra sa însuși, iar operele invocate mai sus, — și care întrebuințează toate resursele perspectivei pentru a distribui obiectele reprezentate în profunzime mai degrabă decît să le facă să defileze în

---

[1] În ce privește cinematograful, faptul că acesta susține promisiunile picturii și găsește ceea ce căuta aceasta, nu trebuie să ne ducă la concluzia abdicării picturii. Nu numai că nu sîntem autorizați să vorbim de moartea artei, dar nici măcar nu se poate anunța moartea unei arte și înlocuirea ei cu alta. Este foarte adevărat că pictura lui Caravaggio sau cea a impresioniștilor — a lui Degas îndeosebi — prin faptul că inventează noi perspective sau noi scheme de compoziție, ca și pictura barocă (atunci cînd ea încearcă să sugereze mișcarea prin mijloace plastice iar nu muzicale) — presimt cinematograful și-l solicită. Reciproc, filmul, conștient de resursele sale, imită pictura chiar și în elementele care se pretează cel mai precar cinematografului. Dar, atunci cînd o artă rezolvă problemele puse de o alta, aceasta nu înseamnă epuizarea acesteia din urmă. Dimpotrivă, arta respectivă poate reveni la propriile sale probleme, își poate aprofunda propriul geniu și continua propria carieră revendicînd o mai riguroasă diviziune a muncii. Pictura de azi e o pictură eliberată de cinematograf.

fața noastră în sens transversal, ca la teatru — manifestă, totuși, cele două dimensiuni ale pînzei și nu se rușinează să fie plate. Și chiar muzica, atunci cînd măsura e infinit mlădiată, păstrează timpului caracterul de măsură și de obiectivitate, îndeajuns pentru a se impune auditorului; auditorul se situează în fața muzicii, iar nu înăuntrul ei, în timp ce dansatorul este fox-trot, sau regimentul muzică militară. Pe scurt, realismul poate insista asupra participării spectatorului la obiectul reprezentat, cu condiția de a nu se uita că participarea se atașează mai mult sentimentului decît operei și că, în orice caz, reprezentatul nu poate face concurență realului. E semnificativ faptul că grija perfecțiunii avertizează, în acest sens, arta: obiectul estetic nu poate fi un tot încheiat decît dacă se sprijină pe el însuși, și dacă însuși obiectul reprezentat nu simulează că e real, trimițînd la o lume exterioară și propunînd aici o acțiune; o exigență eminamente estetică interzice tentativa de a găuri pînza, de a sări paginile, de a converti muzica în mișcare. Arta nu poate fi ea însăși decît renunțînd să imite caracterul de realitate al realului. Hersch a subliniat cu îndreptățire faptul că, în raport cu realul, reprezentatul va fi întotdeauna afectat de un *mai puțin:* „Dacă, pictat, panerul cu prune nu e decît obiect social, mai puțin volumul, savoarea și interesul său practic, el va exista mai puțin decît panerul cu prune social. Dacă muzica imitativă nu e decît modelul său sonor, mai puțin eficacitatea sa spațială și practică, ea va exista mai puțin decît sonoritățile naturii sau ale tehnicii. Dacă drama jucată nu e decît drama vieții practice, mai puțin urgența sa pentru cei pe care îi lezează, ea va exista mai puțin decît drama trăită. De fiecare dată creația se reîntoarce la o diminuare a ființei datului creat, ceea ce face ca datul să coboare cu cîteva grade mai jos pe scara modală de existență a ființei"[1].

Obiectul estetic este, astfel, un obiect eminamente real, dar fără a pretinde să producă în el realul

---

[1] *L'être et la forme,* p. 180.

sau să-l copieze: el îl spune și, spunîndu-l, îl descoperă. Între real și reprezentat nu există echivalență, și cu atît mai puțin între percepția uzuală și percepția estetică; adevărul artei nu poate să rezide în realizarea acestei echivalențe. Ceea ce spune el nu e realitatea realului, ci sensul realului pe care-l exprimă: acest sens e adevărat, pentru că e dimensiunea afectivă prin mijlocirea căreia realul poate să apară, iar nu realitatea acestui real așa cum o poate enunța o formulă fizică.

c) *Adevărul expresiei.* — Obiectul estetic nu e atît un punct de plecare în cunoașterea obiectivă a realului, cît un punct de plecare în lectura expresiei realului. În acest sens, subiectivitatea artistului e în cel mai înalt grad solicitată. Lumea acestui obiect e lumea unei categorii afective și numai prin intermediul ei ea este lumea obiectelor reale: opera ne conduce la real, dar prin medierea afectivului și, mai mult decît atît, — e vorba acum de artele non-figurative — ceea ce sugerează ea din real nu se cristalizează în reprezentare; spațiul care deschide calitatea afectivă rămîne gol. Numai pornind de la muzică vom putea înțelege realismul artelor reprezentative și nu invers.

Muzica nu vizează direct realul. Există, desigur, o muzică realistă, și mai întîi, cea mai naivă, aceea care pretinde să imite realul, adică ceea ce poate imita din sfera realului: zgomotele. O atare tentativă e prezentă în toate epocile, așa cum stau mărturie opere ca *La bataille de Marignan*, *Le coucou*, *Simfonia pastorală*, *Pacific 232*. Dar opera nu e muzicală decît cu condiția să convertească zgomotele în sunete și să integreze sunetele într-un sistem sonor, sistem în care ele își extrag virtuțile din funcția ce o dețin în cadrul sistemului — nu din asemănarea lor cu realul — și anume pînă la punctul în care asemănarea nu e percepută decît dacă autorul o indică în mod expres. În acest sens trebuie observat că există opere care, fără să-și impună imitarea de zgomote, pretind să comenteze realul dîndu-ne un echivalent muzical ca, de exemplu, *Concertele* lui Rameau,

Carnavalul de Schumann, *Preludiile* lui Debussy sau *Tablouri într-o expoziție* de Musorgski. Dar ce ne asigură că *Preludiul nr. 1* reprezintă catedrala scufundată? Titlul. În absența acestuia am putea evoca obiectul indicat? Cu toată convingerea, nu: vom asculta numai muzică. Mai mult încă, se cuvine să evocăm catedrala scufundată, să suscităm imaginile unui oraș fabulos, imaginile ruinelor submarine, imaginea apei transparente și perfide, imaginea clopotelor al căror suflet, prin cine știe ce miracol, au supraviețuit dezastrului? Reprezentarea, în acest caz, nu face decît să împiedice auditia: nu sîntem la un teatru de umbre, ci la concert, anume pentru a ne expune încîntării sensibilului sonor; această încîntare nu trezește în noi imaginile realului, cu excepția momentului în care încetăm să mai aderăm la universul sunetelor. Aceeași observație poate fi făcută, în sfîrșit, în legătură cu operele care adaugă muzicii cuvîntul recitat, declamat sau cîntat, asemeni unui titlu care ar însoți-o de-a lungul întregii ei desfășurări. Nu se poate spune pur și simplu că, prin intermediul reprezentării verbale pe care i-o oferă textul, muzica vizează în mod indirect realul. Nu putem crede pe cuvînt pe acei muzicieni care ne asigură că urmăresc textul și reduc muzica la un comentariu fidel, imitînd, în mare, textul așa cum alții imită direct realul. Ei se raportează, poate, la istoria creației, dar opera refuză să fie aservită textului. Se cunoaște, în acest sens, teoria lui Schloezer: în măsura în care cuvintele au un sens rațional și desemnează realul, ele sînt, din punct de vedere muzical, indiferente: muzica nu poate fi, cu atît mai mult, un comentariu al textului și nici textul un comentariu al muzicii. Între sistemul verbal subordonat inteligibilității și sistemul sonor subordonat unei exigențe sensibile, nu există nici măsură comună și nici reciprocitate. Și dacă, totuși, opera ce îmbină muzica și cuvîntul e una, întrucît numai cu această condiție ea este cu adevărat o operă, trebuie ca ea să fie „un sistem muzical în care cuvîntul e totalmente asimilat mu-

zicii"; unitatea nu poate fi realizată decît prin sacrificiul unuia din elementele dualității. Şi atunci, tot ceea ce rămîne limbajului sînt sunetele articulate care devin, pentru opera vocală, un material ca şi sunetele instrumentale care se încorporează sistemului sonor; virtutea semantică a cuvîntului e complet ignorată, motiv pentru care este foarte puţin important să cunosc germana pentru a asculta melodiile lui Schubert, sau latina pentru a asculta *Missa solemnis*. Dezgolind cuvintele de sensul lor, muzica refuză priza pe care cuvintele i-ar putea-o oferi asupra realului. Aceasta pentru că nu există decît o muzică, şi anume aceea care este muzică pură, adică aceea care poartă sensul în ea însăşi şi care trebuie să fie ascultată pentru ea însăşi, fără nici o referinţă la sensul raţional şi fără evocarea realului: muzică pentru care o sonată sau o fugă îi sînt model.

Fără îndoială că este foarte important să urmăm această cale şi să recuzăm, mai întîi, tot ceea ce ar putea altera puritatea sensibilului introducînd în el, ca un corp străin, o aluzie la real. Şi, totuşi, în acest orizont al muzicii pure va trebui să găsim un adevăr al operei în scopul de a putea justifica apoi muzica vocală sau muzica cu program. Muzica pură păstrează un sens: nu e vorba însă de un sens conceptual, întrucît ea nu povesteşte, nu descrie şi nici nu demonstrează; dar nu e vorba nici de un sens spiritual — cum observă Schloezer — care constituie sensibilul într-o totalitate autonomă; muzica pură are, de asemenea, ceea ce acelaşi Schloezer numeşte sens psihologic, adică ceea ce noi am numit expresie. Şi tocmai în această expresie, riguros imanentă sensibilului, se produce relaţia cu realul în afara oricărei reprezentări imitative: calitatea afectivă exprimată în ea este calitatea unei lumi. Astfel, referitor la vioiciunea exprimată de o anumită fugă, atunci cînd spunem, de pildă, că ne deschide lumea lui Bach, acest termen de lume indică un raport cu realul; nu există nici imagini pentru a popula această lume, nici concepte pentru a o inventaria; şi, totuşi, este adevărată. Resimţind calitatea afectivă comu-

nicată prin muzică — pentru că această muzică deține o rigoare incluctabilă — simt că nu e vorba de un oarecare sentiment superficial ca atunci cînd mă simt bucuros sau trist, ci de ceva mai profund și mai necesar: o revelație. Nu mi se dezvăluie nimic altceva decît o lumină, dar știu că realul poate surveni prin ea; nu-mi este dat nimic altceva decît o cheie, dar știu că ea îmi poate deschide ușile. Pe Bach îl ascult și mi se pare că l-aș recunoaște printre miile de compozitori, dar realul e acela care se exprimă prin intermediul lui Bach. Pentru aceasta, realul nu are nevoie să fie reprezentat: el este prezent; dar trebuie evocat, nu atît ca rezervor de obiecte identificabile sau de evenimente determinate, ci ca ființă. Este motivul pentru care nu am nevoie să verific faptul că această lume a vioiciunii se fixează asupra realului, dar aș putea face acest lucru mai tîrziu, atunci cînd o expresie mă va introduce într-o lume în care voi regăsi lumea lui Bach ca, de pildă, în fața jocurilor inocente ale unui copil, în fața grației sclipitoare a unei dansatoare sau înaintea feței surîzătoare a unui om care și-a reprimat pasiunile; voi ști atunci că lumea lui Bach e adevărată pentru că realul o confirmă, dar o știu fără a resimți nevoia să anticipez aceste experiențe: știu că „este astfel". E posibil să nu verific niciodată acest lucru: să presupunem că, în celula sa, un captiv ascultă o fugă de Bach: el știe că această fugă nu e pentru el; i s-a interzis această lume și poate că el însuși și-a interzis-o: dar e posibil ca el să acceadă la această lume, dacă ar avea puterea să fie fericit în nefericire, deși o atare fericire nu e deloc accesibilă; dar, în sfîrșit, el nu se poate îndoi că o atare lume există, chiar dacă e rezervat altora să se bucure de ea. Există vioiciunea: obiectele prin care ea se manifestă nu prezintă absolut nici o importanță, întrucît realitatea sa nu ține de aceste obiecte, ci mai degrabă ele vor ține de ea. Privilegiul muzicii pure constă în a dezvălui esența realului fără să anticipez obiectele care-i dau corp: e vorba de a-mi apropia semnificația înaintea semnelor, lumea înaintea lucrurilor.

În acest caz, sensibilul nu reprezintă nimic şi nu are alt sens decît calitatea legată de forma sa, sau, mai degrabă, calitatea care e forma sa însăşi: sensul raţional şi sensul psihologic sînt unul şi acelaşi sens. Această calitate afectivă se fixează asupra realului, chiar dacă nu-l evocă: *a priori*-ul afectiv e cosmologic.

Totuşi, anumite opere muzicale par să facă loc reprezentării, îngăduind o evocare a realului a cărui esenţă afectivă o exprimă. Astfel sînt toate acele opere care poartă un titlu sau acompaniază un text al cărui sens orientează către real şi nu mai lasă lumea obiectului estetic indeterminată. Dar care poate fi, la drept vorbind, această determinare? Funcţia muzicii constă întotdeauna în a ne face să ascultăm anumite sisteme sonore, şi nu aceea de a sugera imagini sau de a imita realul. Cînd ascult *Pavana*, n-o gîndesc; nu am nevoie să ştiu că e vorba de un dans spaniol de curte în ritm nobil şi lent, nici să-mi amintesc de infantele somptuoase şi triste ale lui Velázquez, nici să evoc un cortegiu funebru sau toate imaginile care pot suscita amintirea tinereţii, dragostei şi solemnităţii aristocratice. Nu am a reconstitui o realitate istorică, nici circumstanţele de creaţie pe care titlul, poate, le evocă. Titlul nu serveşte decît să inducem sau să întărim calitatea afectivă pe care o degajă muzica prin propria sa calitate afectivă. Ascultînd *Marea* pot face aceeaşi observaţie: acest simplu cuvînt dezvăluie, de asemenea, o încărcătură poetică: mă orientează imediat spre o anumită calitate afectivă. Dar nu am a dezvolta imaginile apei verzi-albăstrii, imaginile valurilor, sau ale spumei deasupra recifului. Nu fac altceva decît să ascult o simfonie, aşa cum a amintit Roland-Manuel, nu contemplu un peisaj real. Şi dacă am impresia că recunosc marea, dacă titlul îşi ţine promisiunile, aceasta numai pentru că ascult simfonia: atunci mi se dezvăluie ceva ca o esenţă a mării, ceva în raport cu care orice imagine e grosieră şi vană. E vorba de ceea ce resimt atunci cînd mă aflu în faţa mării, de ceea ce este marin în ea; e vorba de esenţa sa afectivă, o esenţă mai

sigură şi mai comunicabilă decît toate semnalmentele empirice. E marea ca lume, aşa cum fuga de Bach e vioiciunea ca lume. Acest lucru este foarte important: ambii termeni, obiectul şi sentimentul sînt în mod egal principiile unei lumi, pentru că sentimentul valorează ca obiect şi obiectul ca sentiment; obiectul nu valorează pentru el însuşi, ci valorează ca provocînd şi încarnînd un sentiment care-l întemeiază şi-l depăşeşte totodată: sentimentul mării. Şi invers, sentimentul e încărcat de obiecte pe care nu le evocă, dar care sînt în el latente, obiecte pe care, întorcîndu-ne la real, le putem regăsi. Ceea ce opera ne oferă nu este un obiect ca obiect în lume, ci obiectul ca principiu al unei lumi: raportul de la esenţa afectivă la real nu e raportul logic de la concept la individ, ci raportul datului la expresia sa, de la lucru la lumea sa.

În aceasta constă diferenţa dintre muzica pură şi muzica cu program. Ambele trezesc un sentiment prin intermediul căruia ni se dezvăluie ceva din sfera realului. În primul caz, sentimentul îşi este sieşi suficient şi poate purta un nume de sentiment — vioiciune sau melancolie —, cu observaţia că el se subsumează în chip spontan unei categorii afective. În al doilea rînd, sentimentul se specifică în legătură cu obiectul lumii pe care o deschide, dar fără să-şi piardă, prin aceasta, calitatea sa de sentiment. Acesta este motivul pentru care categoria afectivă îi poate fi aplicată cu o aproximaţie inevitabilă; în acest caz, obiectul nu e prezent decît prin valoarea sa expresivă, ca putere de a trezi sentimentul pe care muzica îl reia pe cont propriu, cu observaţia că, pentru a preciza, ea are nevoie de un auxiliar. Astfel că raportul cu realul rămîne acelaşi: el este întotdeauna vizat prin mijlocirea sentimentului care îi oferă esenţa afectivă[1]. Acelaşi lucru poate fi

---

[1] Observaţia e adevărată chiar atunci cînd acest real, oricît de indeterminat ar fi, are o culoare istorică: cum poate fi separată muzica secolului al XVII-lea de Versailles? Sau cîntul gregorian de abaţiile medievale? Sau opera wagne-

spus în legătură cu textul operei vocale. Dacă insistăm asupra importanței expresiei, aceasta nu înseamnă, ca la Schloezer, că textul va fi resorbit totalmente în muzică; textul poate, deși acest lucru nu e necesar — ca în cazul unei limbi pe care n-o cunoaștem — să colaboreze cu muzica, dar cu condiția ca, similar poeziei, semnificația sa rațională să fie depășită în semnificația poetică: atunci textul valorează prin expresia sa, iar această expresie coincide cu aceea a muzicii. Acesta e principiul tuturor transpozițiilor estetice. Tocmai pentru că nădăjduim în egalitatea și convergența acestor doi termeni ai operei deplîngem uneori inegalitatea lor: desigur, melodiile lui Chausson nu pierd nimic dacă sînt scrise pe texte de poeți minori, dar regretăm atunci că am uitat aceste texte, așa cum neglijăm libretele lui Mozart. Aici încă, în orice caz, nu ne revine misiunea de a dezvolta sensul textului pentru a regăsi, prin intermediul său, realul, ca și cum muzica și-ar propune ca scop să reprezinte dacă nu realul, cel puțin acest succedaneu al realului, adică textul considerat ca proză: muzicii îi revine numai misiunea de a furniza un echivalent muzical expresiei poetice. În sfîrșit, în legătură cu teatrul muzical trebuie spus același lucru: el nu e perceput ca operă totală decît dacă toate artele implicate converg, de asemenea, către o expresie comună. Dacă teatrul muzical regăsește realul,

---

riană de germanism? Se poate spune atunci că Lulli mă deschide lumii palatului Versailles așa cum Debussy mă deschide lumii mării, pentru că o epocă poate fi principiul unei lumi tot atît de bine ca și un obiect, dar cu unele precizări: 1) că expresia acestei epoci nu este mai mult scopul operei, decît descrierea obiectului; 2) că există întotdeauna o esență afectivă pe care o revelă obiectul estetic și, în consecință, că toate imaginile explicite și toate cunoștințele pe care le am despre epocă trebuie să rămînă în umbră în timpul audiției. Evident, aceste cunoștințe nu sînt indiferente, dar ele nu pot decît să pregătească audiția și nicidecum s-o escorteze; „ideea" în care aceste cunoștințe s-au condensat întrucîtva este aceea căreia muzica îi propune, sub formă de sentiment, un echivalent. Și reciproc, acest echivalent ne va putea ajuta ulterior să elaborăm ideea epocii, manifestînd astfel adevărul artei.

faptul nu poate avea loc decît prin intermediul acestei expresii, ca și muzica pură. Vom înțelege însă mai bine această colaborare a artelor, arătînd că artele plastice și artele limbajului sînt adevărate așa cum e adevărată muzica, dar fără ca reprezentarea să devieze acest adevăr spre imitație.

Artele limbajului, cu deosebire proza, se situează la antipodul muzicii. Se pare că, în această sferă, cuvintele sînt alese în primul rînd pentru sensul lor și că funcția lor ar fi aceea de a traduce realul. Nu spunem, deseori, că un roman e neizbutit dacă, de exemplu, psihologia sa e falsă, dacă personajele reprezentate nu sînt cu adevărat reale? Și invers: nu utilizăm literatura pentru a hrăni o psihologie pe care o dorim adevărată? Se pune însă întrebarea dacă adevărul operei constă în a reproduce realul sau în a exprima adevărul realului, și anume sub auspiciile calității afective. În exemplele pe care le vom da e vorba, în primul rînd, de psihologie, ceea ce nu înseamnă că adevărul altor sectoare ale realului, istoric, geografic sau fizic ar fi facultativ. Într-adevăr, se admite frecvent că un roman se poate desfășura într-un univers de convenție, univers care nu constrînge autorul la un realism integral. Teatrul utilizează întotdeauna, mai mult sau mai puțin liber, această convenție; nu se reproșează *Vestirii făcute Mariei* că ar fi neizbutită pentru că acțiunea se desfășoară „într-un Ev Mediu de convenție", sau *Fedrei* că în acțiune intervine un monstru marin. Ce să mai spunem de mituri? Prometeu și Faust sînt tot atît de adevărați ca și tablourile lui Bosch sau capitelurile lui Vézelay. Chiar în stilul clasic, adevărul nu se măsoară cu imitația: surprinzătorul poate fi tot atît de adevărat ca și cotidianul. Se întîmplă, totuși, că arta ia în considerație exactitudinea, urmărind realul pînă în detaliile cele mai nesemnificative: dar oare prin aceasta e arta adevărată? O tragedie de Voltaire e oare mai adevărată decît o tragedie de Racine pentru că actorii sînt îmbrăcați în togi și nu în veste? Ce înseamnă,

deci, pentru operele care nu sînt mistificări sau victime ale realului, această propensiune spre realism? Pentru artist, mai întîi, e vorba de un mijloc de a suscita sau menține inspirația: așa cum e posibil ca un voiaj să fi inspirat *Marea* lui Debussy, e posibil ca frecventarea istoriei să fi inspirat *Notre-Dame de Paris*, iar spectacolul lumii Restaurației să fi inspirat *Comedia umană*. Pentru noi însă, aceste opere nu devin un mijloc de instruire cîtă vreme păstrăm atitudinea estetică, ci un mijloc de a ne oferi un sentiment de securitate: nu e vorba de adevăr, ci de verosimilitate; anacronismele pe care anumite opere le utilizează în mod sistematic, anacronisme care merg pînă la procedeu, ne amintesc că scopul artei nu este exactitudinea reconstituirii istorice. Uneori, anumite opere ne introduc în mod special în lumea istoriei, căutînd aici adevărul istoric al prezentului sau al trecutului. Ele nu ating însă acest adevăr — așa cum muzica îl atinge uneori, deși nu-l vizează niciodată — decît făcînd ceea ce istoricul nu ajunge să facă atît timp cît e prins în plasa detaliului obiectiv, adică să desprindă un anumit stil propriu unei epoci, așa cum există un stil propriu comportamentului unui individ sau o fizionomie proprie unui peisaj. Valabilitatea estetică a romanelor lui Zola nu constă cîtuși de puțin în teoria eredității sau în teoria determinismului social, ci în unanimismul lui *Germinal* sau în evocarea grădinii în care moare abatele Mouret.

Dacă literatura nu e indiferentă față de adevărul obiectului sau față de adevărul istoriei, ea va fi cu atît mai puțin indiferentă față de adevărul omului. Dar cum poate fi redat acest adevăr? Operele care îndrăgesc scopuri psihologice sînt tot atît de plictisitoare ca și portretele de familie, ca toate falsele perspective: cu observația că li se adaugă ridicolul prezumțiunii, mai ales atunci cînd pretind să fie instructive. Dar dacă ele nu-și propun să explice și să judece, ce vor descrie, și în ce fel? Comportamentul, și anume în maniera naturalistului? Viața interioară, prin monolog? Se știe cîte din aceste probleme

au agitat romanul contemporan; în zadar, poate, dacă — pe de o parte — în artă nu există o metodă susceptibilă să garanteze succesul şi dacă, pe de altă parte, ceva din om — adică prin ceea ce el este liber — rămîne insesizabil. Dar poate că nu în zadar, dacă cercetarea procedeelor romaneşti se integrează unui stil, şi dacă stilul este acela care face un roman adevărat.

Un roman este adevărat cînd evidenţiază un anumit mod de a ne surprinde pentru a dezvălui ceva în noi asociindu-ne, în acelaşi timp, la un anumit sentiment; cînd ne transportă într-o lume care-i este proprie, covorul fermecat nu mai e melodie, ci un anumit tratament al limbajului: sintaxa, densitatea paragrafelor, decupajul capitolelor şi pînă la alegerea cuvintelor. Fără îndoială, cuvintele sînt alese pentru sensul lor, dar şi în funcţie de forţa lor poetică, de zguduire şi încîntare, asemenea cuvintelor care, la Colette sau Mauriac, desemnează culorile — de la umezeală la uscăciune — sau, la Malraux, elanul sau eşecul voinţei. La fel, scenele sau personajele sînt alese pentru ceea ce reprezintă, dar reprezentarea e subordonată expresiei şi concurează la reproducerea unei anumite calităţi afective. Sido e un element al lumii Colettei şi numai prin intermediul acestei lumi îl sesizăm: ni-l putem imagina oare pe Sido într-un roman de Mauriac? Tot atît de puţin cum ne putem imagina corurile *Simfoniei a noua* în *Simfonia Jupiter*, sau un judecător de Rouault într-un tablou de Matisse. Nu reprezentatul însuşi, în consecinţă, sau nu el singur, este acela care permite accesul la real, ci sentimentul, dar de care elementul reprezentativ e acum inseparabil. Încă o dată: adevărul operei nu rezidă în ceea ce ea povesteşte, ci în modul în care povesteşte, iar realul pe care-l pune în lumină nu este exact ceea ce ea reprezintă. Pot utiliza romanul *Roşu şi Negru* pentru a elabora o teorie a ambiţiei (deşi o atare utilizare a operei, dacă presupune experienţa estetică, îi rămîne străină), ceea ce nu înseamnă că portretul lui Julien reproduce un indi-

vid real și istoria sa reală. E foarte puțin important că Stendhal s-a inspirat dintr-un fapt divers: el nu copiază realul, ci face operă de artă alegînd anumite scene, opunînd anumite personaje, impunînd un anumit ritm lecturii. Din acest moment sînt aruncat în atmosfera vie și lejeră a lumii stendhaliene, și numai în lumina acesteia voi putea înțelege aspectele ambiției sau dragostei așa cum le trăiesc oamenii. Julien Sorel nu există în realitate, dar există stendhalianul așa cum există mozartianul. Angajîndu-mă în lumea lui Proust, voi descoperi proustianul în real, pe Norpois și pe Swann, dar nu pentru că Proust a reprezentat aceste personaje, ci pentru că sentimentul pe care-l suscită opera sa mă face clarvăzător și-mi permite să recunosc în sfera realului indivizii care-i populează lumea. Nu un repertoriu trebuie să vedem în *Timpul pierdut* sau un tratat de psihologie, ci o lumină care face să pîșnească anumite aspecte ale realului: un real finalmente dezolat și steril, un real în care acțiunea se împotmolește și din care nu izvorăște, potrivit lui Vinteuil, decît puritatea clipei decantate, „abolit bibelou de deșertăciune sonoră". E și aici vorba de reprezentare: ea specifică sentimentul, îl hrănește, concurează cu sensibilul de care e inseparabilă, dar prin sentiment întîlnește realul, un real care nu e în mod necesar echivalentul a ceea ce e reprezentat, și mai ales pentru că sentimentul dezvăluie o esență afectivă pe care realul o agreează[1].

Totuși, va spune realistul, nu se întîmplă ca opera să regăsească direct realul și să refuze ficțiunea? Balzac, Jules Romains, Sartre nu-și propun uneori, pentru a ne invita să trăim mai hotărît, să ne facă să avem conștiința unei lumi

---

[1] Diferența dintre muzica numită „cu program" și literatură este aproape aceeași ca între muzica pură și cea cu program, o diferență de grad: cum reprezentarea concură la a suscita lumea obiectului estetic, această lume are ceva determinat: reprezentatul, tratat prin artă și transfigurat prin expresie, devine o componentă a acesteia și indică mai precis decît muzica ceea ce voi putea regăsi în real.

determinate în care cititorul lor să trăiască la unison cu ei? Nu de lumea lor interioară este vorba, ci de Parisul anilor 1906 sau 1950, de victoria germană din 1940, de condiția negrilor în Statele Unite. Dacă singura lor ambiție e de a prezenta lumea reală căreia îi aparțin, de ce nu se fac istorici sau politicieni?[1] Ei vizează mai întîi să se exprime și, poate, să se piardă în ceea ce exprimă. Acest aspect nu intră însă în sfera problemei noastre. Dar ei știu, de asemenea, sau presimt că realul nu are cu adevărat sens cîtă vreme nu e ordonat în perspectiva unei lumi și că le revine misiunea de a descoperi această lume dincolo de care nu există decît orbitoarea puzderie a faptelor. Or, tocmai mijloacele propriu-zis estetice sînt acelea care constituie această lume, stîrnind sentimentul pe care ea îl exprimă. Numai atunci realul poate fi regăsit, iar reprezentarea e adevărată: aceasta pentru că, prin geniu artistic, reprezentarea devine expresie și nu pentru că reprezentarea e reproducere fidelă a realului. Astfel se explică împrejurarea că acest adevăr are un cîmp de aplicare mai vast decît realul reprezentat și depășește intențiile scriitorului (prin aceasta el devine nemuritor): Homer continuă să fie adevărat în epoca în care tunul a înlocuit lancea; el este adevărat prin ceea ce e convențional în epopee, nu prin exactitatea descrierii echipamentului infanteristului aheian. Monologul lui Benjy din Faulkner ne introduce în lumea unui idiot, pentru că autorul a inventat un limbaj care e departe de a fi stenografia cuvintelor rostite de către un dement precoce într-un spital psihiatric. Se înțelege dealtminteri că, într-un anume fel, romancierul e tentat să imite realul pentru a compensa multiplicitatea convențiilor la care e silit să recurgă. Dar oricum, adevărul operei sale se află în altă parte; opera sa poate fi adevărată răsturnînd istoria sau

---

[1] Uneori chiar sînt, dar aceasta nu-i împiedică să continue a fi romancieri. Aceasta pentru că, fără îndoială, romanul poate fi, în egală măsură, o armă în mîinile politicii.

psihologia; e suficient ca ea să inaugureze istoria sau psihologia şi nu să le urmeze consemnele.

Pe scurt, opera literară e adevărată aşa cum e adevărată fabula, adică prin sensurile sale secunde, iar nu prin sensul imediat al reprezentării; funcţia reprezentării nu constă atît în a imita realul, cît de a servi expresia care va permite sesizarea realului. Această concluzie s-ar putea aplica deopotrivă şi artelor plastice: pictura nu e mai puţin adevărată dacă deformările cerute de un anumit tratament estetic al sensibilului sînt admise, deformări prin care pictura devine expresivă. Am subliniat în mai multe rînduri că pictura autentică nu poate fi imediat realistă; rămîne însă de arătat că nu prin realismul său e pictura adevărată[1], întrucît reprezentarea e în serviciul expresiei; reprezentarea e mijlocul de organizare a sensibilului, mijlocul care permite sensibilului să fie expresiv. Chiar pictura realistă nu e adevărată prin ceea ce permite identificarea: o răstignire nu e adevărată prin faptul că arată anatomia, un interior olandez prin informaţiile furnizate în legătură cu costumul sau mobilierul de epocă şi nici peisajul pentru că ar ilustra geografia; ele sînt adevărate prin lumile pe care le deschide lumii în raport cu care subiectul nu e decît un pretext: nu e deloc obligatoriu ca lumea creştinismului să fie aceea în care ne introduce subiectul răstignirii şi, în orice caz, religia variază de la un obiect estetic la altul. Vermeer nu ne introduce în lumea olandeză, ci în lumea secretului tandru şi a dorinţei de a trăi. Dar şi invers: o pictură care renunţă la subiect

---

[1] Exactitatea desenului este pentru pictură ceea ce este valoarea semantică a cuvîntului pentru artele limbajului: a desena înseamnă a desemna. S-ar putea chiar spune că cele două arte oferă aceeaşi dualitate a prozaicului şi poeticului. Aceasta deoarece desenul poate fi, asemeni cuvîntului, absorbit în semnificaţia utilitară fără a valora pentru el însuşi, sau, dimpotrivă, poate deveni un limbaj valabil din punct de vedere formal care, prin propria sa virtute, oferă vederii ceea ce nu remarcă percepţia ordinară.

nu renunţă să fie adevărată. În acest sens e semnificativ faptul că deseori pictorii „abstracţi" pun titluri operelor lor; la această operaţiune sînt tot atît de autorizaţi ca şi muzicienii, iar faptul ne angajează în acelaşi fel: în simfonia culorilor nu vom căuta un obiect, nici în templul lui Eupalinos pe fiica anticului Corint pe care a iubit-o, ci vom lăsa să se depună în noi sentimentul pe care obiectul estetic trebuie să-l trezească, avertizaţi fiind că acest sentiment va lumina o lume în care cutare obiect poate figura. Pornind de la o atare experienţă va trebui să concepem, în schimb, adevărul picturii realiste.

Astfel, obiectul estetic e adevărat mai înainte de a fi verificat şi anume din două motive. E adevărat, mai întîi, în raport cu realul, pentru că e adevărat în raport cu sine însuşi: resimţim adevărul în perfecţiunea sa; rigoarea sa nu ne poate înşela. Dimpotrivă, ceea ce e plat, nu spune nimic. A face din sensibil un limbaj autentic care să revină la funcţia originară a expresiei, iată miracolul pe care arta îl operează, conferind sensibilului o plenitudine şi o necesitate ce nu datorează nimic logicii, plenitudine şi necesitate care devin şi sînt marca stilului. Prin calitatea sa intrinsecă, deci şi ca venind din propria lui adîncime, obiectul estetic se fixează asupra realului iluminîndu-i adevărul: frumosul e semnul adevărului, nimic nu e mai adevărat decît frumosul. Obiectul estetic îşi asumă această funcţie originală a adevărului, aceea de a proceda realul pentru a-l ilumina, iar nu pentru a-l repeta. Că obiectul estetic se găseşte în situaţia de a ilumina, faptul nu implică deloc ideea că adevărul ar fi devalorizat întrucît e subiectiv, pentru că nu există adevăr decît pentru o subiectivitate. Hotărît, însă, că lumea dezvăluită de obiectul estetic e o lume singulară în care nu se intră decît prin uşa strîmtă a unui *a priori* existenţial; el nu are, un caracter arbitrar: ştim că realul va veni să-l confirme şi că nu-l va lăsa gol; ştim că această lumină va ilumina ceva, aşa cum matematicianul o ştie despre algoritmii săi.

Dar de unde vine această siguranță? În ce fel lumea revelată de obiectul estetic ne poate instrui în legătură cu lumea reală sau, mai degrabă, s-o pună în lumină? Se pretează oare, realul la o atare operațiune? Are el nevoie de această lumină? Aici trebuie interogată ideea de real, pentru a vedea, în mare, în ce fel *a priori*-ul afectiv poate avea o importanță cosmologică, și în ce fel, dacă acest *a priori* e constituant în raport cu lumea obiectului estetic, poate fi, de asemenea, constituant în raport cu lumea reală.

2. REALUL CA ILUMINAT PRIN ESTETIC

La prima vedere, lumea obieotului estetic pare că nu are o măsură comună cu lumea reală, dacă se identifică *realul* cu *obiectivul*. Obiectul estetic dezvăluie, într-adevăr, o lume subiectivă, dar mai puțin o lume cît o atmosferă de lume, o atmosferă pe care obiectele reprezentate o ilustrează dar n-o determină; această lume e singulară prin aceea că este interioară operei, anume pînă la punctul în care prin ea obiectul estetic își găsește plenitudinea și autonomia formei sale; este subiectivă, apoi, prin aceea că unitatea sa e unitatea unei *Weltanschauung* personale. Dimpotrivă, lumea obiectivă e o totalitate deschisă asupra unui orizont, un orizont în care toate lucrurile-obiectele identificabile pe care cunoașterea le stăpînește — pot lua loc pe măsură ce cunoașterea le descoperă și le elaborează; lumea obiectivă e indefinită prin multiplicarea finitului și pentru că altceva nu încetează niciodată să apară. Și, totuși, ea nu are un principiu de unitate care să-i fie interior; ea nu are decît unitatea formală a lui „je pense", adică a unei unități de înțelegere. Lumea obiectului estetic, în schimb, indefinită în ceea ce privește extensia, e definită prin *a priori*-ul afectiv care o animă; incondiționatul nu este aici totalitatea inaccesibilă a seriilor de condiții, ci o unitate, poate indefinibilă dar sensi-

bilă, unitatea unui sentiment singular. Dar trebuie oare să spunem, dată fiind o atare opoziție, că experiența estetică nu comportă decît relația diadică dintre operă și spectatorul care pătrunde în lumea ei, cu excluderea oricărei referințe la lumea obiectivă?

Să precizăm că obiectul estetic nu trebuie confruntat cu lumea obiectivă așa cum se străduie știința s-o elaboreze, ci cu realul surprins în punctul în care acesta nu a îmbrăcat încă o semnificație determinată și care-și poate asuma semnificația pe care o propune obiectul estetic. E necesar, deci, să distingem între *real* și *obiectiv*. În acest sens de un cert folos se vădește a fi critica realismului estetic conform căreia, dacă arta înfruntă realul sau se inspiră din sfera acestuia, ea nu-și propune să copieze o lume obiectivă deja dată, întrucît, în fond, nu există lume obiectivă în întregime. Lumea obiectivă nu devine lume decît prin *a priori*-urile reprezentării, așa cum lumea estetică nu devine lume decît prin *a priori*-urile afective, acest paralelism împiedicîndu-le să se întîlnească. Lumea obiectivă e un proiect asupra realului, un proiect instituit printr-un *cogito* care devine impersonal, un proiect fără încetare reluat pentru că, într-adevăr, cunoașterea nu are sfîrșit. Iar acest proiect este, de asemenea, un compromis între o exigență pur rațională — pe care Kant a analizat-o, și care cere a dezumanizare a realului — și experiența trăită a acestor totalități singulare care au un sens imediat, fie pentru acțiune, fie pentru sentiment (imediatul, am văzut, are două aspecte diferite, dar ambele se opun medierii cunoașterii). Atunci cînd încerc să gîndesc lumea, să confer un conținut determinat la ceea ce este, mai întîi, orizont pentru o cercetare indefinită a conexiunilor raționale, mă refer implicit la cunoașterea imediată a unei lumi prezente și apropiate, așa cu e aceasta dată conștiinței nereflectate. A gîndi lumea ca una, ca totală, înseamnă, în primul rînd, să dăm o mai mare extensie lumii singulare, sperînd să se regăsească ideea unei uni-

tăți a fenomenelor destinată cunoașterii absolute; prin aceasta însă nu facem decît să crească în extensiune o lume care deține, dealminteri intensiunea și calitatea sa însăși de lume. În plus, pentru știința însăși, lumea este o structură fibroasă; iar diversele scări puse în joc — micro și macrofizice, timpul scurt al fiziologiei sau timpul lent al deplasărilor continentelor sau munților — definesc lumi practic distincte și care sînt, poate, mai întîi, lumi pentru un subiect concret: cutare istorie a unei mănăstiri medievale e mai aproape pentru arhivar decît un cutare eveniment contemporan iar atomul mai aproape pentru specialistul în fizica nucleară, decît arborii care îi înconjoară laboratorul: lumea însăși a științei e, mai întîi, lumea savantului. Astfel, o lume obiectivă nu poate fi absolut gîndită pentru ea însăși, dacă nu ca o limită și ca o sarcină infinită, o lume care nu poate fi opusă, pentru a le descalifica sub pretextul că sînt multiple, lumilor subiective: în măsura în care este gîndită ca lume, ea se înrădăcinează în ele. Iată pentru ce, în schimb, lumile subiective nu pot fi considerate ca niște piese detașate ale lumii obiective care le-ar conține și le-ar îngloba; aceasta cu atît mai mult cu cît fiecare din aceste lumi aspiră ea însăși la înglobarea altora. Adevărata problemă, mai ales pentru estetică, este de a ști în ce măsură aceste lumi iluminează realul.

Realul are nevoie să fie iluminat și poate fi iluminat prin artă, așa cum e iluminat prin știință. Realul e pre-obiectivul. El se manifestă în brutalitatea faptului, în caracterul constrîngător al lui a-fi-acolo, în opacitatea în-sinelui: prezența pe care o întîlnesc și pe care o suport este realitatea realului. Realul nu e o situație, un loc în care te instalezi sau de care dispui; el nu apare decît în „situațiile limită", ca acelea descrise de Jaspers — suferință, boală sau moarte: nu se poate refuza tuturor acelora care simt greutatea lucrurilor și a evenimentelor tristul lor privilegiu. Dar, încă o dată, dacă ea garantează realitatea, prezența existentului brut nu

face încă loc adevărului: nu există adevăr decît în descoperirea unui sens care ilumineaza și transfigurează realul, și prin aptitudinea unei subiectivități de a sesiza acest sens. De îndată ce realul primește o calificare, fie pentru a se spune — de pildă — ceea ce are inuman, de temut sau sordid, fie pentru a resimți față de el greață sau compasiune, realitatea nudă e depășită pentru a-l ilumina; realul cel mai inuman nu este inuman decît pentru un subiect. În fond, așa cum lumea obiectivă presupune *a priori*-urile reprezentării, realul însuși nu e niciodată prezent decît potrivit *a priori*-urilor prezenței care deja îl informează și-i conferă un sens, ordonîndu-l unei subiectivități vitale. Corpul animat este deja inteligent în felul său și judecă realul. Evident, realul este întotdeauna un *deja acolo*, deopotrivă opac și debordant. Dar corpul este acela care îl resimte și ne instruiește în legătură cu realul, prin corp are realul această prezență suverană și nelimitată: non-sensul însuși al realului e un sens la nivelul trăitului. Ca atare, însă, realul nu are încă aspect de lume. Caracterul debordant pe care-l îmbracă nu e încă un caracter de lume și nu permite recenzarea sau reunirea în sfera sa a unor lumi singulare. Realul apare ca rezervă inepuizabilă a datului, dar pentru că nu are nimic în rezervă; e o materie inepuizabilă de semnificații, dar pentru că nu are nici o semnificație. Această unitate indiferentă nu constituie cu adevărat o lume, afară doar de cel care încearcă o anumită indignare față de acest gen de nedreptate și gîndește atunci că unitatea acestui univers e scandaloasă sau inumană. Nu există lume decît pentru cel ce descoperă și extrage din real o anumită semnificație, fie chiar și absența unei semnificații: unitatea lumii nu izvorăște din unitatea realului, ci din unitatea privirii care se fixează asupra realului, sau din unitatea cunoașterii atunci cînd e vorba de lumea obiectivă.

Dar cel puțin această lume obiectivă e gîndită, s-ar putea spune chiar voită, ca una. Se pune întrebarea, dacă în raport cu ea ar trebui

să spunem că lumea lui Kafka şi lumea lui Giraudoux, lumea lui Wagner şi aceea a lui Debussy nu sînt decît aspecte sau sectoare diferite. Dar cînd spun că alături de *Temps du mépris* există *Douceur de la vie*, că alături de apolinic se situează dionisiacul nu fac o operaţie de juxtapunere sau de adiţionare: totul ar fi o absenţă a lumii. Lumile ordonate în perspectiva *a priori*-urilor afective nu au un numitor comun în lumea obiectivă, mai mult decît lumile ordonate *a priori*-urilor vitale: trecînd în lumea obiectivă ele îşi pierd caracterul lor esenţial şi se referă la o privire care nu mai e privirea unui subiect concret, ci privirea anonimă care fundează obiectivitatea. Nu se poate spune, deci, că lumile estetice ar fi părţi ale lumii obiective sau puncte de vedere asupra acesteia: ele refuză să se măsoare cu ea; prin raportare la realul brut ar trebui să le înţelegem, pentru acest real sînt ele o lumină. Lumina unui posibil? Da, şi anume în înţelesul că posibilul iluminează întrucît anticipează: analiza percepţiei ne-a arătat cu prisosinţă acest lucru, dar în acest sens s-ar putea de asemenea evoca acţiunea şi partea ce revine posibilităţilor înscrise, deopotrivă, în corpul nostru sub forma obişnuinţelor, şi în lume sub forma instrumentelor şi căilor de acţiune. Realul e trăit ca un cîmp de posibilităţi. Mai mult încă: el apare prin posibilităţile pure care sînt *a priori*-urile. Ne îndreptăm spre real înarmaţi cu posibilităţi[1]: dar aceste posibilităţi, care nu se compun în raport cu lumea obiectivă ce le-ar îngloba, nu sînt nici ireale în raport cu realul; ele nu sînt rudele sărace ale realului, un aspect nesigur de care realul ar dispune în mod suveran, ci sensul care iluminează realul schiţînd în el o lume.

Astfel, în ciuda singularităţii şi diversităţii lor, realul nu dezavuează lumile estetice. Realul, pe

---

[1] Chiar explicaţia care-şi propune să facă din real o lume obiectivă recurge la posibilităţi; a se vedea, în acest sens, ce spune Max Weber despre cauzalitatea în istorie.

de o parte, nu converteşte subiectivitatea acestor lumi într-un motiv de irealitate, întrucît are nevoie de ele: obiectul estetic reia realul pentru a-i conferi un sens, îl fundează şi îl unifică la flacăra *a priori*-ului existenţial. Informînd realul, lumile estetice merită să fie reale. Pe de alta, realul nu neagă cu atît mai mult pluralitatea acestor lumi întrucît prin ele devine el real, adică debordant. Asupra acestei diversităţi a obiectelor estetice ar trebui să insistăm puţin, întrucît diversitatea pare a fi principala obiecţie relativă la adevărul lor: vom vedea cum chiar în afara experienţei estetice diversitatea lumilor e deja anunţată prin real şi amorsată de el astfel că, chiar dacă aceste lumi sînt întotdeauna ordonate la un proiect existenţial, ele pot fi de asemenea sugerate şi solicitate de realul pe care îl ilumineză.

Am observat că, la rigoare, există tot atîtea lumi cîte obiecte estetice: *a priori*-ul afectiv care dezvăluie şi constituie această lume e un *a priori* întotdeauna singular: categoria afectivă nu şi-l subsumează decît în mod imperfect. Dar se mai poate vorbi de lumi în sensul mai larg al termenului, de lumi care să nu fie specificate de obiectul estetic care le-ar exprima. Aşadar, putem face din lumile estetice un orizont particular şi să le rezervăm privilegiul de a fi adevărate? Se impune, desigur, o distincţie. Există lumi pe care sîntem tentaţi să le numim iluzorii: lumea halucinatului sau aceea a mitomanului de exemplu. În legătură cu aceste lumi putem dobîndi, graţie artei, un adevăr despre *Don Quijote* sau *Doamna Bovary*, aşa cum, graţie ştiinţei, putem avea o explicaţie a comportamentului paranoic, dar lumile halucinatului sau ale mitomanului nu sînt adevărate. Se poate face însă observaţia că, dimpotrivă, aceste lumi nu sînt chiar deloc adevărate de vreme ce psihiatrii se străduiesc să înţeleagă bolnavul şi să simpatizeze cu el, de vreme ce ei nu se mulţumesc să nege lumea bolnavului şi s-o dizolve în lumea obiectivă, ci încearcă să pătrundă în ea; întregul arsenal psihiatric e pus în mişcare

în scopul sesizării rădăcinilor fabulației, în scopul distrugerii ei. Psihiatrii stabilesc subiectivitatea acestei lumi pentru a-i denunța caracterul iluzoriu și pentru a-i opune în mod victorios lumea obiectivă. Subiectivitatea descalifică o atare lume pentru că subiectul nu e cu adevărat el însuși, pentru că trăiește în orbire, neputință sau în rea credință, pentru că nu e activ și în contact normal cu realul: lumea sa se dislocă și se macină, în timp ce opera artistului depune mărturie pentru el și ne solicită creditul: distanța de la adevărat la fals se măsoară cu distanța dintre poveștile halucinatului și *Nopțile* lui Novalis sau *Iluminările* lui Rimbaud. Lumea estetică e adevărată pentru că obiectul estetic e adevărat în cele două sensuri mai înainte evocate, pentru că în acest obiect se găsește o expresie irefutabilă și o mărturie autentică. Visurile lui Jean-Paul sau ale lui Novalis, demonii lui Bosch sau îngerii lui Giotto, dragonii chinezești nu sînt realul, dar spun ceva, aduc o lumină care ilumineză realul: există ceva în real care poate fi exprimat prin monștri sau prin metaforă sau, pur și simplu, prin melodie. A raporta această lume la artist nu înseamnă a o explica pentru a-i denunța și risipi caracterul imaginar, ci a înțelege că singur subiectul poate revela această lume. Realul nu se refuză acestei revelații.

Mai mult încă, pare a o solicita. Există, într-adevăr, o altă clasă de lumi ce par mai puțin ordonate unei subiectivități, cît suscitate de realul însuși: realul pare a se articula în configurații capabile de a se ilimita, și de a exprima o lume ce se propune subiectului fără ca acesta să aibă inițiativa. În acest sens s-ar putea vorbi de o lume a primăverii sau a iernii, de o lume a sănătății sau de o lume a bolii, de o lume a orașului sau de o lume a satului. Pe această cale însă, ne pierdem într-un pluralism indefinit. Există, evident, nenumărate lumi, dar pentru repartizarea și clasificarea cărora nu există un fir conducător

şi nici *a priori*-uri, întrucît ele apar prin hazardul naturii sau al istoriei. Dar putem vorbi aici de lumi în sensul obiectului estetic? Trebuie spus că aceste lumi nu sînt cauţionate de un obiect încheiat şi bogat în sensuri şi care să ne forţeze să părăsim planul trăitului, să ne desprindem pentru a putea citi o expresie şi a descoperi o profunzime. Aceste lumi sînt doar sugestii pe care orice element le poate trezi: cîntecul greierului sugerează întreg stejărişul, o lume osoasă şi aprinsă în care înseşi pasiunile au vivacitatea strălucitoare a flăcării; vocaliza mierlei e pădurea, codrul regal din l'Ile-de-France cu nobile ferigi şi împrejurimi din care viaţa izvorăşte şi svoneşte fericită, e întreaga inocenţă vegetală şi tandreţea lui Rousseau. Dar există aici o lume? E doar emoţia noastră, afluenţa amintirilor şi plăcerea de a dilata clipa. Şi totuşi, ceva din real trezeşte în noi emoţiile şi imaginile care vin să-l magnifice; amintirile care ne asediază se sprijină, de asemenea, pe real; aici nu e vorba de imaginaţia care ne transportă şi care trişează căutînd să nege realul; ne simţim, dimpotrivă, în rezonanţă cu realul; realul însuşi pare a încerca să găsească în noi întreaga sa amploare şi rezonanţă, să cucerească o profunzime pe care nu o poate avea prin el însuşi: realul are nevoie de noi şi, prin aceasta, ne solicită atitudinea estetică. Aici s-ar putea pune problemele obiectului estetic natural: pentru ca realul să sugereze cu adevărat o lume, trebuie să se estetizeze, e necesar să devenim poeţii realului. Se vede încă o dată, deci, că nu există lume care să nu primească şi care să nu se adîncească într-o subiectivitate.

Dar, mai mult decît temele incerte care trebuie să fie învăluite într-o experienţă estetică sau cvasi-estetică, anumite lumi par să-şi merite numele fără să evocăm în acest sens atitudinea estetică: istoricul, de pildă, vorbeşte despre lumea Renaşterii, geograful despre lumea muntelui şi a pădurii, sociologul despre lumea bisericii sau despre lumea militară. E limpede însă că aceste lumi sînt deja lumi obiective, lumi instituite printr-o

anumită decupare a realului, lumi pe care le putem clasa, defini și cărora le putem formula anumite legi. Ele nu au, evident, caracterul labil și vaporos al lumilor pe care o nimica toată le sugerează; ele izvorăsc din operații intelectuale și fac obiectul unei explorări metodice, lumi care sînt distinse și inventariate cu precizie. Cunoașterea tinde să le reducă la lumea obiectivă în sfera căreia ele constituie un sector spațial și temporal circumscris. Dacă lumea mării și a muntelui, dacă lumea greacă și romană pot să se juxtapună sau să-și succeadă, lumea *Cimitirului marin* și lumea din *Sainte Victoire*, lumea lui Homer și lumea lui Virgiliu sînt ireductibil diverse, deși toate sînt adevărate. Evident, primele sînt încă lumi pentru cineva: nu le putem defini decît punîndu-le în raport cu un subiect concret. A defini lumea mării înseamnă a o defini pentru marinar, ca lumea orașului pentru orășean. Iar pentru a sesiza marea sau fenomenul urban în originalitatea sa radicală, geograful sau ecologul vor trebui să devină marinari sau orășeni, cel puțin momentan, așa cum etnologul devine primitiv iar psihiatrul nevrozat, rezervîndu-și apoi dreptul să depășească această condiție pe care au trebuit să și-o asume pentru a înțelege. Astfel, chiar atunci cînd discernem o lume pentru a o obiectiva, va trebui mai întîi s-o simțim ca subiectivă, iar aceasta se va constitui întotdeauna pentru noi ca o referință implicită. Numai că geograful sau ecologul vor încerca să depășească perspectiva subiectivității prin obiectivitatea anchetei pînă la a ilustra, finalmente, în ce fel marinarul sau orășeanul sînt produsul mării sau al orașului, adică printr-o realitate care le este străină și care-i determină. Între ceea ce numim lumea orașului sau lumea copilului și ceea ce numim lumea lui Debussy sau lumea lui Van Gogh, există diferența că noi încercăm să le obiectivăm pe unele cu ajutorul *a priori*-urilor reprezentării, iar pe celelalte le cuprindem în lumina *a priori*-urilor afective. Evident, putem obiectiva lumile estetice tot

așa cum putem obiectiva alte lumi, dacă desfacem conținutul sentimentului care ni le-a dezvăluit, și dacă îl transpunem în realitatea istorică, dacă, în sfîrșit, explicăm autorul prin această lume obiectivată: putem trece, astfel, de la lumea lui Debussy înțeleasă ca lume exprimată prin opera lui Debussy, la lumea lui Debussy înțeleasă — în același sens în care vorbim de lumea copilului sau de lumea pădurii — ca mediu pentru Debussy[1]. Dar lumile estetice nu au nevoie să fie obiectivate; ele nu așteaptă elaborarea unui adevăr despre ele însele, ele sînt adevărate prin ele însele.

Prin aceasta, se pare, lumile estetice sînt incomparabile cu altele și merită să fie numite lumi. Pluralitatea lor nu trebuie să ne neliniștească: ea atestă faptul indeclinabil al pluralității subiectivităților sau pluralitatea *a priori*-urilor existențiale. Există, fără îndoială, o comunicare între conștiințe: realul e bunul lor comun. Dar, la rîndul său, realul are nevoie de aceste lumi subiective pentru ca să apară și să se manifeste inepuizabilitatea datului; realul solicită toate posibilitățile pentru că are nevoie de ele spre a căpăta relief, așa cum evenimentul istoric nu are importanță decît prin posibilitățile cu care e încărcat, sau așa cum un oraș, un peisaj sau un individ nu au importanță decît prin multiplele lor aspecte. Marea poate fi netedă și irizantă ca în unele marine ale lui Turner, marea arogantă și îmblînzită pe care pășește *Saint François de Paule*, sau aceea vorace și sumbră din *Oceano Nox*. Într-un același poem, „acoperișul liniștit" și „hidra absolută". Ca și în destinul omului, se perindă aventura spirituală din *Coralurile* lui Franck, vioiciunea cam scurtă și amară în final din *Fêtes* sau

---

[1] Aceeași transpunere este dealminteri posibilă atunci cînd ne referim în mod expres la lumea copilului întrucît aceasta înseamnă, în același timp, lumea pe care o trăiește copilul, — și în care, spre exemplu, părinții sînt zei — și lumea în care copilul este situat. Aceste lumi sînt reciproce: copilul este, pentru adulți, un centru de interes, iar lumea trăită de copil este proiecția mediului pe care adulții l-au amenajat special pentru el.

din *Partie de campagne*, existența sordidă din *La rue sans joie* sau fasturile de la Versailles sau Opéra. Realul înseamnă ca toate acestea să fie posibile. Dar, la fel ca și ideea unei republici a scopurilor, ideea unei unități a realului nu este decît o idee.

Întregul efort de obiectivare care există deja în percepție din momentul în care reprezentarea se substituie prezenței, tinde să realizeze această unitate, fără ca vreodată să parvină la acest lucru. Dar o altă unitate, exclusivă și nu inclusivă, în adîncime și nu în suprafață este dată dintru început atunci cînd realul oferă o față expresivă care ne vorbește. Lumea obiectivității se constituie în detrimentul lumilor izvorîte din expresie. Pluralitatea este aceea care există în primul rînd și cu ea ne obișnuim foarte ușor: nu întîmpinăm mai multe dificultăți în trecerea de la lumea lui Mozart la lumea lui Wagner, decît în trecerea de la lumea iernii la lumea verii, de la lumea orașului la lumea satului. E adevărat însă că de fiecare dată sîntem aruncați într-o lume fără să luăm cunoștință de caracterul ei exclusiv și singular; reflecția este aceea care ne avertizează în legătură cu existența altor lumi, lumile altora, ca și în legătură cu noi înșine în măsura în care, cu timpul, trecem prin diverse experiențe. Pluralitatea devine astfel o problemă și o misiune, întrucît diversitatea înțeleasă va trebui, în același timp, neutralizată și respectată. Astfel, în plan științific, elaborăm știința unui univers, dar ținem seama, totuși, de eterogenitatea fenomenelor sau de gradele existenței; în plan moral facem dreptate indivizilor, vizăm unitatea armonioasă care să nu afecteze diferențele individuale. În planul artei va trebui, mai cu seamă, să respectăm diferențele și să recunoaștem pluralitatea umanului.

Pe scurt, nu există decît lumi multiple pentru că nu există lume, chiar obiectivă, care să nu fie asumată și definită printr-o conștiință care e, mai întîi, o conștiință singulară. Realul nu e dat inițial ca unul pentru a fi apoi divizat în lumi particulare sau în perspective monadice; dimpotrivă, uni-

tatea realului ca lume obiectivă nu poate fi presimțită sau afirmată decît dacă pornim de la experiența lumilor singulare: realul nu e real prin unitatea sa, ci ca perceput, ca dat. Pluralitatea lumilor estetice, în consecință, nu confirmă faptul că ele ar fi ireale așa cum ar fi trebuit să fie dacă realul ar fi fost unul. Este însă foarte important să arătăm în ce fel semnificația afectivă care, în ciuda caracterului său divers și indefinit, se propune în întregime ca sens, poate să apară în real. Și dacă acest sens e sensul realului, nu va trebui să-i conferim un statut ontologic? Omul care îl promovează sau care îl citește și realul care îl poartă nu-i sînt cumva două dimensiuni subordonate, așa cum onticul și antropologicul sînt subordonate ontologicului?

IV. SEMNIFICAȚIA ONTOLOGICĂ A EXPERIENȚEI ESTETICE

A conferi o semnificație ontologică experienței estetice înseamnă a admite că cele două aspecte — cosmologic și existențial — ale *a priori*-ului afectiv sînt fundate în existență, înseamnă a spune, pe de o parte[1], că existența e purtătoarea sensului imprimat în real, iar pe de altă parte, că ea forțează omul să-l răspîndească: experiența estetică ilumineză realul pentru că realul se prezintă ca opusul existenței căreia omul, la rîndul său, îi e martor; astfel că, dacă arta afirmă realul, aceasta se întîmplă pentru că realul și arta sînt subordonate existenței. În acest caz însă, va trebui să refuzăm omului inițiativa experienței estetice pentru a o încredința, într-un anumit fel, existenței. Există această posibilitate? Sensul nu revine lucrurilor prin om? Se poate oare vorbi de o existență a sensului — identificînd sensul cu existența — pe care omul să o slujească iar realul să o manifeste? Pînă în prezent, în orice caz, nu sîntem în măsură să găsim adevărului experienței estetice decît o justificare antropologică.

---

[1] Ceea ce nu implică asertiunea că realul ar fi identic sensului, el este, ca în dialectica hegeliană, alteritatea sensului și numai astfel se poate prezenta ca debordant, inepuizabil, non-sens. Dar, ceea ce este non-sens în raport cu omul este sens în raport cu existența; este sensul devenit natură.

1. JUSTIFICAREA ANTROPOLOGICĂ A ADEVĂRULUI ESTETIC

Întrebării referitoare la felul în care obiectul estetic, revelînd o lume, ar putea să ne instruiască în legătură cu realul am răspuns, în mare, recurgînd la un argument *ad hominem* și arătînd că realul nu e în chip absolut judecătorul lumii estetice, pentru că el are nevoie de ea spre a apărea ca real. Am mai spus, de asemenea, că obiectul estetic nu-și propune ca scop copierea unui real deja constituit, ci să ofere o lumină ce se poate proiecta asupra datului. Astfel, obiectul estetic e adevărat prin aceea că ne invită să împlinim mișcarea constitutivă unui adevăr. Nu e vorba de adevărul faptului, adevăr care constă în a-l stabili ca fapt, în a-l lega de alte fapte pînă la a închega țesătura unei lumi obiective; acestei acțiuni de elaborare a unui real deja dat, acțiune în virtutea căreia percepția se orientează în direcția științei, arta, într-adevăr, nu-i este utilă. Există însă, de asemenea, un adevăr mai profund, un adevăr după care o lume devine posibilă înaintea oricărei obiectivări. În acest sens, experiența estetică prefigurează demersul oricărei conștiințe: ea pune în joc *a priori-uri* care presupun aprehensiunea realului ca lume. Aceste *a priori*-uri nu au, în raport cu experiența, o anterioritate cronologică; dar ele îi sînt condiția și, în același timp, ele constituie subiectul ca subiect care face experiența realului. Dar încă se poate spune, dacă anticipez reprezentarea realului, că acest lucru are loc pentru că sînt deja legat de real prin prezență în funcție de corp. Există, de asemenea, *a priori*-urile prezenței: corpul însuși trebuie să anticipeze, corpul însuși este lumină. *A priori*-ul e, în același timp, un *a priori* în raport cu realul și un *a priori* care sînt. Fără el, nu există nici subiect, nici lume.

Într-adevăr, în principiul oricărei conștiințe există ca un recul ceea ce s-a numit neantizare: nu e vorba numai de îndoiala metodică ce pune în discuție adevărul, ci și de un fel de îndoială onto-

logică prin care se afirmă un pentru-sine. Se sapă atunci o distanță care va fi acoperită de intenționalitate; pentru că, dacă intenționalitatea leagă conștiința cu obiectul său, ea definește, de asemenea, conștiința ca nefiind acest obiect și ca fiind acest „nu încă" din care va izvorî obiectul. Aceasta e distanța care ne îngăduie să vedem, ea e lumina: „Lumina, spune Lévinas, este evenimentul unei suspensii, al unei *époché* ... care definește eul, puterea sa de recul la infinit și în ceea ce-l privește"[1]. Această lumină nu e suficientă, întrucît ea nu face decît ca o lume să fie numai posibilă, și anume în forma sa cea mai abstractă și mai nudă: pura exterioritate a spațiului corespunzînd unei pure interiorități a timpului; e o lume pentru o conștiință ea însăși abstractă, sinele impersonal care nu se definește încă decît printr-o abstractă putere de negație. Dar contururile lumii se precizează, unitatea sa se încheagă atunci cînd considerăm un subiect personal, adică un pentru-sine concret care nu e pură negație și pur proiect, ci proiectul unei anumite lumi: lumea devine lumea unui pentru-sine. Lumina se specifică așa cum lumina zilei se colorează; ea devine *a priori* cosmologic: ea este sensul care orientează aprehensiunea realului și care face din datul brut un semnificant. Realul devine expresiv; dar expresia nu poate fi citită decît de către acela care a devenit el însuși și prin care se realizează *a priori*-ul existențial care e, în același timp, un *a priori* cosmologic. Altfel spus, expresia e citită de subiectul care este, mai întîi, această expresie, ea îi este prezentă mai înainte de a fi dobîndită din real. Expresia este adevărul dat înaintea realului, lumea ca sens dat înaintea obiectului.

Funcția artei e aceea de a pune în operă acest adevăr. Cum însă această funcție poate fi interpretată într-un sens empiric, e necesar să-l indicăm: arta ne învață să percepem conform unor *a priori*-uri pe care orice percepție le pune în joc, favorizînd exercițiul. Obiectul estetic se ajustează cor-

[1] *De l'existence à l'existant*, p. 79

pului prin schemele care-l ordonează, el desenează, cu rigoare, spaţiul şi timpul, avînd prezenţa docilă şi convingătoare a unui obiect modelat. Obiectul estetic ne învaţă, mai ales, să sesizăm *a priori*-ul afectiv care îl constituie şi care dezvăluie un aspect al lumii. Dimpotrivă, percepţia ordinară ne pune în faţa obiectelor care nu încetează să ne pună probleme, care solicită deopotrivă intelectul şi voinţa, reflecţia şi acţiunea. Aceste obiecte nu ne dau răgazul să le surprindem expresia. Evident, percepţia ordinară dezvăluie deja o lume: o lume se află întotdeauna la orizontul obiectului utilizat sau explorat; orice conştiinţă este conştiinţa unei lumi de îndată ce e conştiinţa unui obiect; sau, altfel spus, nu există raport cu obiectul decît ca obiect într-o lume; acesta e motivul pentru care orice percepţie este, în acelaşi timp, imaginaţie. Această lume se profilează pornind de la obiectul perceput, ca are acest obiect ca centru al său şi nu e decît prelungirea indeterminată a acestui obiect. Trenul, de pildă, e perceput ca fiind ceea ce mă transportă spre ţinta voiajului meu, lumea este spaţiul pe care trebuie să-l parcurg şi a cărui prezenţă mă invită să anticipez; de aici vine ceea ce s-a numit atmosfera şi lumea gărilor etc. Dacă percepţia se îndreaptă de la obiect la lume, aceasta pentru că lumea rămîne exterioară obiectului: e o lume în extensie care se desfăşoară pe măsura grijii şi nerăbdării noastre, pentru că ne preocupă ideea căutării, dincolo de obiect, a posibilităţilor pe care ni le oferă sau a relaţiilor pe care le întreţine, din aproape în aproape, cu altele. În timp ce experienţa estetică, de nimic presată, nu se grăbeşte în afara obiectului său ci dimpotrivă, îl aprofundează pentru a găsi, prin sentiment, o lume interioară. O altă lume, deci: nu o lume care e hrănită de imaginaţie şi reluată de intelect, ci o lume care îşi are puterea în sentiment. Această lume poate oferi o mărturie asupra realului, dar nu întrucît îi enunţă pozitivitatea, ci întrucît ne furnizează aspectul pe care realul îl poate oferi. Se vede limpede care e funcţia proprie artei: dîndu-ne să percepem un obiect exemplar a cărui întreagă realitate este de a fi

sensibil şi care reprimă, de asemenea, atît imaginaţia cît şi intelectul, arta ne invită şi ne exersează în citirea expresiei, în descoperirea atmosferei care nu se dezvăluie decît sentimentului. Arta ne îngăduie să facem experienţa absolută a afectivului[1]. Dacă putem citi expresia realului, faptul se explică prin aceea că ne-am exersat facultăţile asupra acestui obiect suprareal sau pre-real care este obiectul estetic. Arta are, mai întîi, o funcţie propedeutică.

Reîntîlnim aici ideile izvorîte din critica realismului. Inventînd noi moduri de reprezentare, arta ne învaţă să vedem. Într-un anumit fel, ea inventează realul în chiar clipa în care crede că îl reproduce, fie că e vorba de un real cumînţit şi convenţional ca în arta clasică, fie că e vorba de un real mai încăpăţînat, ca în arta realistă. La drept vorbind, realul la care teoriile imitaţiei vroiau ca arta să se refere pentru a-l copia nu este văzut; sau, cel puţin, vederea este în întregime amestecată cu acţiunea şi cu existenţa acţionată. Artă îşi regăseşte văzul prospeţimea şi puterea sa de persuasiune; arta ne trimite la începuturi. Noi credem însă că ea repetă ceea ce era deja văzut pentru că putem identifica ceea ce ni se reprezintă, pentru că putem urmări o istorie sau înţelege personajele; dar, în fond, încă nu am văzut: nu am văzut forţa convulsionată a unui tors uman mai înainte de a vedea sclavii lui Michelangelo, nici figura torturată a stînjenelilor mai înainte de a vedea buchetul lui Van Gogh, vechile străzi ale Parisului mai înainte de a citi *La Maison du chat qui pelote*, nici faţa înfrîngerii mai înainte de a citi *La mort dans l'âme*. Arta nu copiază, pentru că nu există un real dat într-o percepţie prealabilă şi pe care percepţia estetică ar trebui s-o egaleze. Cu arta, ne vom îngădui să spunem, începe percepţia.

---

[1] În mod asemănător putem vorbi de o experienţă absolută a spaţialităţii şi a materialităţii. În această geometrie naturală imanentă percepţiei practice noi probăm spaţiul, timpul, materia de o atare manieră încît orice ştiinţă pură îşi va avea fundamentul în această experienţă primordială. Şi poate că există, de asemenea, în sentimentul imediat pe care îl are fiinţa însufleţită faţă de vitalitatea sa, o experienţă absolută a vieţii pe care se fundează ştiinţa biologică.

Este însă important faptul că arta e adevărată prin aceea că ne ajută să cunoaştem realul: ea exprimă ceea ce va exprima realul, nu iluzoriul sau imaginarul. Vom reveni întotdeauna, în consecinţă, la această dificultate: în ce fel poate arta anticipa realul? Cum e posibil adevărul artei, un adevăr care precede realul în loc de a izvorî din acesta? În ce fel realul se lasă iluminat de adevărul artistic? Am putea fi tentaţi să dăm un răspuns empiric, întotdeauna într-o perspectivă antropologică, şi anume desfăşurînd în două planuri ideea funcţiei propedeutice a artei. Pentru că, dacă adevărul operei are ceva paradoxal, este în măsura în care această operă e produsul unei creaţii subiective: raportul operei cu realul ne conduce atunci la raportul subiectului care creează opera cu obiectul care este realul despre care opera depune mărturie. Dacă obiectul estetic poate fi adevărat într-un al treilea sens al cuvîntului pentru că, aşa cum s-a zis, el e adevărat în primul sens, rămîne să intervină mai exact cel de al doilea sens: opera e adevărată întrucît e autentică. Această reciprocitate a operei şi a realului trebuie însă examinată, potrivit demersurilor pe care le-am adoptat, atît din punctul de vedere al obiectului cît şi din punctul de vedere al subiectului: autenticităţii artistului care se străduie să spună realul trebuie să-i corespundă un fel de autenticitate a realului care caută să se spună prin artă. Această proximitate a realului şi a artei ar putea fi considerată, încă, în mod empiric.

Dacă vom considera în primul rînd geneza operei, va fi uşor de arătat că ea e opera unui om angajat în real, operă a cărei autenticitate se măsoară cu seriozitatea acestui angajament. Evident, prima grijă a artistului este aceea de a-şi creea opera; el ştie însă că, făcînd-o, nu încetează să fie el însuşi şi să-şi asume această condiţie în cadrul realităţii istorice. Astfel că, ceva din realitatea care îl asediază se va reflecta în mod inevitabil în opera sa.

Opera nu atestă, prin urmare, numai personalitatea autorului ei, ci şi natura lumii reale în care

acesta trăiește; se știe, dealtfel, ce contribuție prețioasă aduce arta istoriei: Mallarmé, Debussy și Monet caracterizează o epocă tot atît cît Molière, Lulli, Mansart și Le Nôtre. Lumea obiectului estetic tinde să se precipite în imagini istorice: lumea lui Lulli s-a concretizat prin lumea palatului Versailles, iar lumea lui El Greco prin lumea Spaniei cuceritoare și mistice. Chiar atunci cînd opera nu-și propune să reprezinte realitatea contemporană creației sale, ea depune mărturie pentru ea, astfel că ceea ce exprimă se dovedește a fi, de asemenea, expresia însăși a realului. Este suficient ca autorul să fi fost autentic: exprimîndu-se pe sine, rămînînd fidel *a priori*-ului său existențial, el nu poate să nu exprime realul care îl înconjoară, care îl poartă și care-l împresoară și căreia întreaga sa activitate nu încetează să-i răspundă. A fi tu însuți nu înseamnă a te refugia într-o invulnerabilă solitudine, ci a accepta să fii în lume și nu de a evada din ea, chiar sub pretextul creației artistice; creația nu are substanță decît dacă e opera unui om care nu-și evită destinul. Această analiză, frecventă dealtfel, necesită o dublă precizare: dacă, mai întîi, pentru a fi autentic artistul trebuie să se angajeze în operă, nu e necesar ca el să-și angajeze opera așa cum proclamă uneori; el poate exprima realul aproape fără știrea sa, fără să pretindă că-l reprezintă și fără să acționeze asupra acestuia prin opera sa. Dar aceasta nu înseamnă cumva diletantism deci inautenticitate? Nu, dacă grija exclusivă pentru actul creator, indiferența cu privire la eficacitatea sa imediată nu constituie ultimul său cuvînt, dacă dezinteresarea estetică nu constituie un alibi pentru neputința frumoasei conștiințe, și dacă autenticitatea e un răspuns la un apel mai profund. Trebuie observat, pe de altă parte, că realitatea astfel reîntîlnită prin artă e numai realitatea istorică contemporană operei, o anumită realitate culturală limitată în spațiu și timp; și poate că lumea revelată de operă e mai vastă, capabilă să cuprindă o realitate mai diversă.

Dar, tot în plan empiric, trebuie să subliniem și reciproca acestei validități a artei: e vorba de

adaptarea realului la artă. Pentru că, dacă arta reîntîlneşte realul, realul se pretează la aceasta. Aşa cum realul impregnează artistul, se poate spune că arta impregnează realul: realitatea pe care opera o iluminează, realitatea în care trăim constant, este o lume culturală în care obiectele uzuale se învecinează cu obiectele estetice, casele de rînd cu castelele, cîmpurile cu grădinile, zgomotele străzii cu concertele; chiar uzualul e marcat de întreprinderile artei, şi anume pînă la punctul în care frontierele esteticului nu mai sînt atît de uşor discernabile. Aşadar, nimic surprinzător în faptul că lumea obiectului estetic se aplică realului. Desigur, arta orientează şi ascute percepţia noastră asupra realului: Nerval şi impresioniştii ne învaţă să privim l'Ile de France, aşa cum Retz sau Corneille ne învaţă să privim evenimentele Frondei, sau aşa cum portretele ne învaţă să privim faţa omenească. Aprehensiunea realului e hrănită prin experienţa estetică; ea imită, totodată, această experienţă şi se inspiră din ea. Dar şi realul imită arta, anume în sensul că se estetizează pe măsură ce se umanizează. De îndată ce naturalul e depăşit — şi ce este natural în lumea noastră culturală? — nu mai este mult de la artificial la estetic.

O femeie întîlnită pe stradă, prin fardul şi prin mersul său, imită o stea care, la rîndul ei imită, poate, un portret celebru sau o balerină legendară; pasiunile noastre nu sînt într-atît de spontane încît să nu îmbrace, uneori, un aer teatral şi să nu adopte limbajul unor eroi. Chiar lucrurile împrumută modele estetice: grădina imită parcul şi cîmpul grădina. Am putea aproape spune că lucrurile cel mai greu de îmblînzit sfîrşesc prin a căpăta amprenta privirii umane, că cerul imită pe peisagişti şi marea pe poeţi; cu cît se pretează privirii, realul se pretează artei. Aceasta cu atît mai mult atunci cînd acţiunea care îi imprimă pecetea omului se inspiră din normele estetice sau din norme care mimează normele estetice. Dacă arta ne poate da cheia realului, sau cel puţin aspectele sale afective aceasta este posibil pentru că, pe de o

parte, ea contribuie la elaborarea acestui real; arta se aplică realului pentru că realul este, într-un anumit fel, opera artei: afinitatea ține de filiație. Realul ca natură este încă operă umană și aproape operă de artă: realul este, ca și obiectul estetic, acel *Sache selbst* pe care Hegel îl opune lui *Ding:* obiectul domesticit care trimite omului propria sa imagine și în care se realizează astfel, în același timp cu afinitatea artei și realului, unitatea cosmologicului și existențialului.

Această explicație are meritul că apropie esteticul și umanul. Știm că proprietatea esteticului e aceea de a dezvălui umanul. Dar această explicație se bazează exclusiv pe inițiativa omului care, finalmente, nu găsește umanul în real decît pentru că l-a umanizat prin acțiunea sa sau, cel puțin, prin privirea sa. O atare explicație nu poate lămuri expresivitatea unei naturi inumane, dacă nu cumva printr-o temerară extrapolare. Va fi ea încă în măsură să dea seama de obiectul estetic natural? În orice caz, această explicație nu răspunde la întrebarea pentru ce există artă, adică pentru ce un sens vrea să se manifeste: nu cumva artistul e mînat de o forță, fiind întrebuințat în sensul unei sarcini care îl depășește? Iar acest sens, dacă apare finalmente ca un sens al realului, departe de a fi impus realului prin intermediul unei întreprinderi umane, nu este, dimpotrivă, chemat de realul însuși? Și nu cumva existența însăși e aceea care convoacă omul să-l exprime și să-l surprindă în real?

2. PERSPECTIVA METAFIZICĂ

Dacă refuzăm să spunem că omul poartă sensul și introduce el însuși în real sensul afectiv pe care îl descoperă experiența estetică, ar trebui spus: 1) că realul nu extrage din om acest sens; 2) că existența suscită omul să fie martorul și nu inițiatorul acestui sens. Să încercăm să dezvoltăm aceste teze proiectînd o privire ontologică asupra artei.

E vorba de a încerca să înţelegem ca fiind insuficientă exegeza antropologică după care sensul încarnat în *a priori* este inventat de către subiect şi introdus de către acesta în lucruri, deci că realul este în funcţie de imaginea omului şi, în particular, de aceea a artei pentru că omul îl percepe sau îl croieşte după imaginea sa. A refuza omului privilegiul de a fonda adevărul pentru a funda omul pe adevăr, înseamnă a da cuvîntul existenţei, existenţa fiind aici sensul însuşi sau, aşa cum sugeram, acest *a priori* anterior specificărilor sale existenţiale şi cosmologice şi care pare a funda, deopotrivă, subiectul şi obiectul, omul şi lumea[1]. E vorba, în mare, de a şti dacă sensul, aşa cum se găseşte în real, în care totuşi se pierde — în măsura în care realul este alteritatea sensului — şi aşa cum el se reflectă în omul care-l exprimă în artă şi-l descoperă în natură, este, într-adevăr, principiul omului şi al naturii în loc de a fi proiectat de către om în natură, astfel că misiunea omului constă în a-l spune şi nu în a-l inventa. Este ceea ce, fără îndoială, vizează Heidegger atunci cînd citează cuvîntul lui Hölderlin: „Dar ceea ce rămîne, poeţii îl fundează", şi cînd el observă că pe poetul care are curajul „să se situeze între zei şi oameni", zeii sînt aceia care îl forţează să vorbească[2].

Întîlnim aici sub altă formă problema care a făcut obiectul primelor noastre reflecţii atunci cînd ne-am propus să definim obiectul estetic pe care l-am numit un în-sine-pentru-noi, indicînd prin aceasta că percepţia estetică la care apelează îl justifică, dar fără să-l constituie. Am admis o existenţă a obiectului estetic şi un adevăr al său, independent de percepţie, deşi el are nevoie să fie recunoscut de această percepţie. Totuşi, o perspectivă ontologică ne invită să tr cem la un nivel superior: să admitem o existenţă a sensului —

---

[1] Că ontologia exclude o teologie sau că, dimpotrivă, o presupune, aceasta constituie o problemă pe care nu o vom dezbate aici.

[2] Hölderlin und das Wesen der Dichtung" în „*Qu-est-ce que la métaphysique?*", p. 249.

sensul fiind existența — anterioară, deopotrivă, atît obiectului în care se manifestă, cît și subiectului care îl manifestă și care solicită, pentru a se împlini, solidaritatea obiectului și subiectului. Problema pe care o pune percepția estetică va fi într-un anumit fel invocată ea însăși de către existență, ar izvorî, deci, din dialectica existenței în loc de a reduce la ea întreaga dialectică. Ne întrebăm, mai ales, dacă o atare perspectivă poate fi gîndită.

Dar atunci trebuie să admitem, în orice caz, că omul e un episod al acestei dialectici: nu omul creează sensul. Totuși, faptul că realul nu-și extrage sensul din om nu înseamnă că umanul ar fi depășit, pentru că, alertat și format prin experiența estetică omul e capabil să recunoască acest sens și să-l subsumeze categoriei afective. Nu se poate pune în discuție acordul omului și realului; trebuie numai să punem acest acord în seama existenței și nu a omului. Ambii termeni, și omul, și realul, aparțin existenței, iar existența este tocmai această identitate a sensului, așa cum omul îl poate citi, și a realului, așa cum sensul se poate înscrie în el. Prin aceasta umanul nu e descalificat: dacă nu e constituit de către om, în schimb sensul trece prin om; *a priori*-ul nu încetează să fie comun obiectului și subiectului; el rămîne existențial și este, de asemenea, constituant, deși constituirea nu mai este faptul omului, ci al existenței care traversează omul. Grație experienței estetice, umanul se dezvăluie în real, o anumită calitate prin care lucrurile sînt consubstanțiale omului, dar nu prin ceea ce ele sînt cognoscibile, ci prin ceea ce ele oferă omului capabil să le contemple ca fiind un aspect frățesc în care el se recunoaște, fără ca el însuși să fi compus ființa acestui aspect: omul își recunoaște pasiunile în furtună, nostalgia în cerul de toamnă, ardenta sa puritate în foc. Trebuie să luăm în serios această umanitate a realului — umanitate pe care obiectul estetic natural o atestă mai bine — și să nu vedem aici un joc de reflexe sau o imagerie antropomorfică.

Minkowski a înfruntat această idee într-o lucrare a sa (*Vers une cosmologie*) în care caută să definească „solidaritatea structurală a psihicului și a cosmioului"[1] sau „importanța cosmică a fenomenelor psihice"[2]: „Știm că omul e *solidar* cu natura, nu numai în sensul că el face parte din ea, sau, așa cum vor științele biologice, în sensul că omul a izvorît din natură și că e produsul acesteia, ci încă, și chiar înainte de toate, în sensul că fiecare mișcare a sufletului său își găsește un temei profund și deci natural în lume, dezvăluindu-ne, astfel, o calitate primordială a structurii universului"[3]. Minkowski afirmă, deci, înrudirea umanului și realului, prezența umanului în ceea ce numește el ambianță, „acest întreg vast și viu... care este devenirea", întreg care nu trebuie confundat cu lumea exterioară, și de care „personalitatea umană se detașează pentru a se afirma în ceea ce o privește"[4]. Pentru că „umanul depășește în mod larg omul spre a se confunda cu universul, el rămîne, astfel, măsura tuturor lucrurilor"[5]. Dar atunci nu desemnează el acest domeniu al calităților afective constituante obiectului estetic, domeniu încărcat, deopotrivă, de către subiect și de către o lume? Întrebării puse de Minkowski, căreia nu-i dăm un răspuns definitiv, și anume: „Unde găsim umanul și cum îl recunoaștem" îi vom răspunde: în expresie, și cu deosebire în expresia obiectului estetic, atunci cînd expresia dezvăluie calitatea afectivă[6]. Min-

---

[1] *Vers une cosmologie*, p. 169.

[2] *Ibid.*, p. 97.

[3] *Ibid.*, p. 169.

[4] *Ibid.*, p. 191.

[5] *Ibid.*, p. 150.

[6] În însăși lucrarea citată s-ar putea găsi suficiente elemente spre a răspunde la această chestiune: calitățile primordiale cărora fenomenologia — înțeleasă aici ca descriere a experienței trăite și punînd accentul pe imediatitatea acestei experiențe într-un sens învecinat celui al lui Merleau-Ponty — le dezvăluie sensul primitiv, cum ar fi de exemplu tridimensionalitatea spațiului (cf. p. 65) nu sînt oare determinări ale umanului? La modul general, oare aceasta nu este valabil pentru tot ceea ce este implicat în metafore și care comportă deci un sens primitiv anterior specificării

kowski invocă, dealtfel, poezia: „Această solidaritate structurală (a psihicului și a cosmicului) e una dintre garanțiile obiectivității pe latura poetică a vieții"[1]. Dar această viață, vom spune, nu e viața biologică, ci viața sensului, identitatea dialectică a sensului, așa cum revine omului să-l trăiască sau să-l citească, și a realului — identitate care definește existența. Această viață solicită omul, dacă nu în calitatea de factor constituant al sensului, cel puțin ca factor de atestare; omul e un moment al existenței, moment în care sensul se regăsește; nașterea pentru-sinelui nu e o aventură absurdă dacă e solicitat de sens în loc să-l fundeze.

Subordonarea omului în raport cu existența dezvoltă două implicații în ceea ce privește estetica. Între real și artă, mai întîi, relația nu e aceea sugerată de realismul estetic, după care arta își propune în mod arbitrar să imite realul, pentru că realul nu așteaptă nimic de la ea; or, dimpotrivă, realul așteaptă ceva de la artă (spunem: de la artă, nu de la artist, și vom vedea de ce): realul așteaptă ca sensul său să fie spus. Și pentru că artei îi revine misiunea de a exprima acest sens — cîtă vreme e vorba, bineînțeles, de sensul afectiv — trebuie spus că realul sau natura vor arta. Pentru că arta este acest „fără de care lucrurile n-ar fi decît ceea ce sînt"; nici știința și nici praxis-ul nu le-ar recunoaște aspectul uman, ci numai singură arta, chiar atunci cînd exprimă inumanul, așa cum s-a spus în legătură cu peisajele lui Cézanne, așa cum s-ar putea spune în legătură cu nenumăratele opere în care expresia se împietrește și refuză orice patetism.

---

propriului și figuratului, senzorialului și spiritualului? Singura diferență a acestor calități fundamentale în raport cu cele afective constă în aceea că ele se orientează, mai degrabă, spre reprezentare decît spre afectivitate, desemnînd astfel o realitate anterioară mai degrabă distincției dintre cunoscător și cunoscut decît distincției dintre simțitor și simțit. Vom spune însă, fără nici o reticență, că ele sînt de asemenea, *a priori*-uri și că, poate, „spațiul primitiv" descris în *Vers une cosmologie* și „timpul primitiv" descris în *Le temps vécu*, să fie forme fenomenologice (adică sesizate în statutul lor originar și înaintea oricărei obiectivări) ale *a priori*-urilor kantiene ale sensibilității.

[1] *Ibidem*, p. 169.

Obiectul estetic e obiectul care face dreptate dimensiunii umane a realului; artistul e locul de electie în care realul accede la conştiinţă în ceea ce are el mai secret şi, totuşi, mai vizibil: umanitatea sa. Dar poate că nu e suficient să afirmăm că natura e spusă de artist, şi ar trebui spus că, mai degrabă, natura este aceea care caută să se spună prin el: arta devine un şiretlic, iar artistul un instrument pentru natura aflată în căutarea expresiei. Orice suspectare de subiectivism estetic e, astfel, înlăturată; exprimînd lumea sa, artistul îndeplineşte o intenţie care-l depăşeşte, eliberează natura de semnificaţia sa cea mai ascunsă. Şi oare nu aici s-ar putea găsi suprema cauţiune a adevărului artei? El este un instrument al dialecticii existenţei, adică al devenirii sensului care se înstrăinează în natură şi se reflectă în om.

Dar nu sîntem oare în faţa unei afirmaţii metafizice pe care nimic n-ar putea-o justifica în chip absolut? E posibil, totuşi, să-i dăm o oarecare plauzibilitate alăturînd-o altor afirmaţii cel puţin parţial justificabile, sau găsindu-i antecedente şi ecouri în sfera empiricului. Mai întîi, şi, în general, ideea că omul e necesar naturii a fost deja ratificată de filosofia critică; omul e voit de natură pentru propria ei încheiere, iată o idee pe care ne-o putem apropia indirect, considerînd că, poate, istoria materiei culminează cu viaţa, iar istoria vieţii cu apariţia omului. Dealtfel, această teză nu a încetat să beneficieze, în secret, de concepţiile finaliste potrivit cărora, dacă omul este capodopera naturii, reciproc, natura are nevoie de omul care o guvernează şi o justifică totodată. Or, dacă e permis să gîndim că elanul vital conduce la om, nu va fi interzis să gîndim că omul, la rîndul său, aduce ceva naturii din care a izvorît; şi ce anume, dacă nu conştiinţa sensului? În al doilea rînd, mai exact, referitor la ideea că realul solicită artistul pentru a se exprima în operă, putem găsi analoaga acesteia în dialectica hegeliană a vieţii şi a conştiinţei vieţii: nu se pare oare că viaţa resimte nevoia de a se reflecta în omul devenit capabil, deopotrivă, să-şi rişte viaţa şi să gîndească moartea? Conştiinţa

vieții constituie adevărul vieții, un adevăr care se realizează numai în experiența umană. Nu e deloc absurd ca aptitudinea vieții de a se reflecta să fie extinsă asupra întregului real și să presupunem că, dacă vitalul tinde să se împlinească în conștiință, afectivul tinde să împlinească dimensiunea umană a realului în artă; astfel că arta devine ceva esențial pentru natură[1]; arta apare în istorie de îndată ce omul a depășit stadiul animalității: totul se petrece ca și cum umanul în natură ar fi nerăbdător să se spună, ca și cum ar forța omul să deschidă prin artă lumea în care umanul să înflorească[2].

Putem relua aici analiza pe care am făcut-o calității afective înțeleasă ca *a priori*. E deajuns, pentru ca această analiză să ne lămurească intenția, să concepem că *a priori*-ul tinde să se realizeze, în același timp, la nivelul subiectului în care el apare ca existențial și la nivelul obiectului în care el este cosmologic, așa cum spuneam că racinianul suscită, într-un anume fel, pe Racine și opera sa. Evident, *a priori*-ul are înainte de orice o semnificație logică: puterea sa constituantă apare în lumina analizei critice și nu poate fi identificată cu o eficiență producătoare: a constitui o lume nu înseamnă a produce realul, ci a-i desprinde sensul. Totuși, în măsura în care desprinderea sensului constituie ea însăși un eveniment, nu pare a fi o operațiune nelegitimă aceea de a devia logicul și constituirea către o actualizare; filosofiile istoriei ne furnizează exemple în care ontologicul este întîlnirea logicului cu cronologicul. Dacă se acordă

---

[1] Dacă arta este, astfel, un fenomen cosmologic, se poate pune întrebarea dacă natura nu încearcă să realizeze arta înainte chiar de apariția omului. Este una din problemele ce pot fi abordate în perspectiva unei reflecții asupra obiectului estetic natural.

[2] Fără îndoială că arta primitivă este mai puțin legată de exercițiul contemplației estetice decît de activitatea magică și, mai tîrziu, de gîndirea religioasă. Dar faptul că magia și religia inventează arta, că, la începuturile sale, obiectul uzual este, în același timp, obiect estetic, nu indică oare un efort pentru promovarea artei, ca și faptul că arta este deja la orizontul istoriei

a priori-ului sensul ontologic pe care i l-am dat, nu se poate spune că el preexistă istoriei de vreme ce istoria începe cu el, dar el se realizează în istorie; prin aceasta istoria e înălțată la absolut: se întîmplă cu adevărat ceva: nu e pur și simplu realul acela care continuă realul sau care i se adaugă; natura brută nu are istorie, ci devine istorie de îndată ce este dezlegată de sensul său. Iată ce așteaptă și solicită realul. Realul poartă *a priori*-urile — așa cum omul poartă în sine cunoașterea virtuală a acestor *a priori*-uri — în măsura în care el este susceptibil să primească toate semnificațiile pe care aceste *a priori*-uri le vor descoperi; realul nu e nimic altceva decît această posibilitate indefinită; dar trebuie să apară un subiect pentru ca *a priori*-ul să devină ceea ce este: o determinare a existenței, un sens pe care natura îl reflectă și care se reflectă în om. Această istorie absolută pentru real este, de asemenea, o istorie absolută pentru om: virtualul, de asemenea, se realizează pentru el; ceva din el se declară; în același timp în care realul devine lume, el devine uman. Omul face legătura cu acest viitor al sensului, pentru că este el însuși real și, ca atare, participînd la aventura existenței, devine el însuși făcînd să devină realul. Încă o dată: calitatea afectivă ca sens al *a priori*-ului lumii este, în același timp, *a priori*-ul unui subiect. Și atunci, dacă arta este mijlocul de care dispune calitatea afectivă pentru ca să apară constituind, totodată, lumea și omul, natura și omul au în mod egal nevoie de artă: omul își cucerește ființa în același timp în care natura își cucerește sensul.

Dar noi vorbim de artă și nu de artist. Pentru că subordonarea omului existenței, subordonare care implică o ontologie a sensului, nu îngăduie — și aceasta ar fi cea de a doua consecință pe care trebuie s-o avem în vedere — să acordăm artistului o inițiativă astfel ca el să poată inventa sensul pe care-l exprimă. Plasînd, întrucîtva, arta înaintea artistului, se indică faptul că ființa se angajează în artă, că arta e importantă pentru existență. Același lucru pare a-l afirma Blanchot

atunci cînd afirmă că „opera este propria sa absență", că „toate capodoperele tind să nu fie decît traiectoria strălucitoare a unei treceri anonime și impersonale care este aceea a artei întregi", și că „arta nu mai este în profunzimea operei, ea nu este nicăieri". Nu vom subscrie însă la această teză: nu putem susține că obiectul estetic se neagă pe sine. În acest caz îl punem în serviciul unei ontologii negative în care negația nu mai este inversul unei afirmații: ceea ce animă arta se îndîrjește să se nege în toate operele sale, dar aici nu e vorba de o voință de neant, ci de voința neantului, iar în acest caz nonsensul devine singurul sens. Nu, dacă arta este prima, faptul nu apare în raport cu opera, ci prin raport cu artistul. Iar aceasta înseamnă că nu putem imputa omului ca individ sensul care îl constituie existențial și pe care îl descoperă în real: sensul, chiar dacă e uman, precede omul. Se prelungește astfel ideea că arta e voită de natură: artistul însuși nu se vrea, el este voit, la rîndul său, de artă. Regăsim aici ideea autenticității creatorului, idee la care ne-a condus fenomenologia obiectului estetic.

Autenticitatea artistului nu e numai fidelitatea față de sine, ci, de asemenea, fidelitate față de opera sa; dacă artistul e constrîns să creeze pînă la punctul de a se sacrifica creației sale, pînă la jertfa de sine, aceasta pentru că se simte investit cu o misiune. Inspirația e în primul rînd sentimentul că el are ceva de spus și că acest ceva nu poate fi spus decît de el, că opera sa, oricît de nedemnă ar fi, este necesară. Dar necesară cui? Necesară sieși pentru că se exprimă prin ea? Fără îndoială, dar el nu se exprimă pentru simpla plăcere personală de a se exprima, ci mai degrabă pentru că e constrîns de însăși sarcina care îi e impusă; el nu se exprimă așa cum un orgolios se împăunează spre a fi admirat, și nici ca un păcătos care se confesează pentru a fi iertat. El a fost ales pentru a se exprima și acesta constituie mijlocul de a se achita de o misiune care îl depășește. E opera necesară, de asemenea, semenilor săi? Fără îndoială, pentru că artistul le aduce acest obiect

exemplar care le va exersa percepţia şi le va procura, în acelaşi timp, o incomparabilă plăcere; iar această plăcere, oricît de dezinteresată ar fi, răspunde poate, în mod secret, satisfacerii unei nevoi, a unei nevoi care, în om, depăşeşte omul şi interesele sale vitale, aşa cum creaţia e în artist o exigenţă care depăşeşte artistul. Totuşi, mai înainte de toate, arta e necesară naturii: ea este serviciul pe care natura îl aşteaptă de la om. Atunci, inspiraţia şi autenticitatea îşi dobîndesc sensul lor deplin: artistul se simte chemat de existenţă, el se simte responsabil în faţa ei. Dar, să nu ne înşelăm: existenţa, aşa cum o înţelegem aici, nu e un tribunal imuabil ci devenirea însăşi a sensului. În măsura în care omul cooperează la această devenire reflectînd şi spunînd sensul pe care realul îl propune, el nu compare în faţa existenţei ci participă la ea. Supunîndu-se artei, el se supune, încă, sieşi; altfel spus, el este voit ca voindu-se el însuşi. Cu cît nu există contradicţie între subiectivitatea şi adevărul lumii pe care o dezvăluie, cu atît nu va exista contradicţie între aspectul voluntar şi aspectul involuntar al vocaţiei sale: artistul rămîne autentic fără să se renege pe sine.

Autentic fiind, el este inocent. Pentru el nu există separaţie între a fi şi a face şi cu atît mai puţin între actul său şi real. Actul său se situează dincoace de distincţia subiect-obiect; el nu opune omul realului, pentru că, realizînd umanul, el împlineşte deopotrivă omul şi realul manifestîndu-le în acelaşi timp afinitatea. Inocenţa nu se pierde decît atunci cînd apare legea; dar nu există lege pentru artist, el însuşi fiind, mai degrabă, legea. Pentru că, pe de o parte, legea se caracterizează prin universalitatea care reprimă singularitatea anarhică; or, artistul nu va renunţa la singularitatea sa, pentru că tocmai prin singularitate se exprimă o lume. Legea, pe de altă parte, presupune pasiunea, ruptura, deopotrivă, a omului cu sine şi cu alţii; arta, dimpotrivă, presupune şi realizează intersubiectivitatea: ea îl invită pe altul să fie el însuşi.

Autenticitatea e însă un privilegiu care se extinde de la artist la spectator. Obiectul estetic are nevoie de spectator pentru a fi recunoscut și încheiat, exact așa cum natura are nevoie de artă. Dar, în același timp în care spectatorul e solicitat de obiectul estetic, el e chemat să promoveze arta prin natura care așteaptă de la om această promovare; spectatorul participă, de asemenea, la această istorie absolută în care se realizează *a priori*-urile. Aceasta e, poate, rațiunea în virtutea căreia percepția estetică e o sarcină și, de asemenea, rațiunea în virtutea căreia reflecția asupra acestei percepții nu poate să nu fie normativă. Dacă arta e adevărată, există o seriozitate a artei, iar această seriozitate apasă, de asemenea, asupra publicului. Spectatorul împărtășește demnitatea artistului cu care colaborează. Spectatorul, de asemenea, se înstrăinează în obiectul estetic ca și cum aceasta ar fi o îndatorire de care trebuie să se achite, orizont în care el se găsește pierzîndu-se. Spectatorul trebuie să aducă ceva obiectului estetic, dar nu în sensul că el ar trebui să adauge un comentariu de imagini sau de reprezentări care l-ar antrena în afara experienței estetice, ci în sensul că el trebuie să fie pe deplin el însuși, fără ca această plenitudine silențioasă să se explicitеze, fără ca vreo reprezentare să fie extrasă din acest tezaur: alienarea e numai culmea atenției. El descoperă atunci că lumea obiectului estetic în care se aruncă, este, de asemenea, propria sa lume; el înțelege calitatea afectivă a operei, și o înțelege pentru că, asemeni artistului, spectatorul este deja propria sa operă. Invitîndu-l să fie el însuși, obiectul estetic îl învață ceea ce este. Spectatorul se descoperă, descoperind o lume care e propria sa lume; învață, astfel, că existențialul care este el și cosmologicul constituie o unitate, că umanul din el e comun cu realul, că realul și el sînt de aceeași rasă în măsura în care un același *a priori* se realizează în ei și-i luminează cu o aceeași lumină. El se simte, pentru un moment, împăcat cu realul, resimțind propria sa inocență.

Astfel, o ontologie a experienței estetice își găsește explicitarea în temele esențiale cucerite de fenomenologie: ea regăsește ideea că obiectul estetic are nevoie de spectator, dar impunîndu-i-se totuși pînă la punctul în care intenționalitatea în percepția estetică devine alienare. Această idee, la rîndul său, ilustrează ideea solidarității structurale a obiectului și subiectului. Această solidaritate pe care analiza formei o pune în lumină se manifestă, de asemenea, în afinitatea naturii cu arta și, finalmente, în aptitudinea omului de a reflecta asupra sensului cuprins și pierdut în real, în aptitudinea de a participa, deci, la existență. Se pune însă întrebarea dacă o atare ontologie ar putea fi acceptată fără rezerve. Reîntoarcerea la uman, la condiția artistului și a spectatorului, pe care ontologia în discuție o ilustrează și pare a o justifica, nu e pusă cumva în pericol? De îndată ce se invocă din nou omul, i se poate face omului partea sa? Iar ontologicul nu se reduce din nou la antropologic și, prin aceasta, la empiric? N-ar trebui să ne mulțumim, modest, cu justificarea empirică pe care ne-am propus-o la început?

Să revenim un moment asupra pluralității *a priori*-urilor afective (nu vorbim de *a priori*-urile vitale și noetice): sensul, orice statut i s-ar asigura, este nenumărat; trebuie să aducem prin ele omagiu existenței, așa cum procedează Spinoza cu infinitatea atributelor? Sau trebuie spus că acest infinit e acela al unei deveniri legată de om și de istoria sa — de istoria artei și de experiența estetică în ceea ce privește semnificațiile afective? A vorbi de existență ar însemna, atunci, să aducem în chip arbitrar relativul în absolut și natura dialectică recunoscută absolutului n-ar retrage deloc acestei promovări caracterul său arbitrar; singura dialectică va fi aceea a istoriei umane: descoperirea că lumea obiectului estetic în care se aruncă, este, indefinită a semnificațiilor emise asupra realului de-a lungul experiențelor estetice care sînt adevărate. Reflecția asupra experienței estetice ne conduce în pragul acestei probleme: ea ne invită să admitem un acord al omului și al realului, acord

care se manifestă, în primul rînd, în statutul estetic, care este un în-sine-pentru-noi și, în al doilea rînd, în semnificația acestui obiect, semnificație care nu-l exprimă numai pe autor, dar care dezvăluie un aspect al realului. Dar experiența estetică nu ne permite să spunem dacă acest acord se produce în beneficiul unei existențe care o comandă și în care se realizează; ea nu permite să spunem dacă devenirea este o devenire a sensului sau o devenire a omului, dacă arta preexistă operei și artistului. O exegeză antropologică a experienței estetice e întotdeauna posibilă, și nu e necesar ca critica să se îndrepte spre ontologie. Și poate că cunoașterea absolută constă în aceea că nu există absolut în cunoaștere, ci o voință absolută în om, voință evidențiată de preocupare pentru estetic prezentă în felul său la spectator ca și la artist. Și poate că ultimul cuvînt e acela că nu există un ultim cuvînt.

Notiță bibliografică

Nu este cazul să prezentăm aici o bibliografie sistematică sau exhaustivă asupra experienței estetice. Credem că, de fapt, caracterul „dogmatic" al lucrării noastre ne dispensează de acest lucru. Dar e onest să menționăm sursele. Din nefericire, nu putem numi pe toți amicii noștri: filosofi, romancieri, pictori sau muzicieni, cu care am avut discuții destul de edificatoare sau stimulante dar poate că ei înșiși se vor recunoaște în dedicația acestei cărți. Putem însă menționa aici cel puțin principalele lucrări care ne-au inspirat, dintre care cea mai mare parte, dar, evident, nu pe toate le-am putut cita în acest text.

1. Pentru cugetarea asupra obiectului în general și relația obiectului cu subiectul.

HEGEL — La phénoménologie de l'esprit, trad. J. Hyppolite, Paris, 1939.

HEIDEGGER — Kant und das Problem der Metaphysik, 2e éd., Frankfurt, 1951.

HUSSERL — Idées directrices pour une phénoménologie, trad. P. Ricoeur, Paris, 1950.

KANT — Critique de la raison pure, trad. Tremesaygues et Pacaud, Paris, 1927.

E. LÉVINAS — De l'existence à l'existant, Paris, 1947.

K. LEWIN — Principles of topological Psychology, New York, 1936.

G. MARCEL — Journal métaphysique, Paris, 1927.

M. MERLEAU-PONTY — Phénoménologie de la perception, Paris, 1945.

P. RICOEUR — „Analyses et problèmes dans «Ideen II» de Husserl". *Revue de métaphysique et morale*, oct. 1951 et janv. 1952.
J. P. SARTRE — L'être et le néant, Paris, 1945.
— L'imaginaire, Paris, 1940.
E. SOURIAU — L'instauration philosophique, Paris, 1939.
— Les différents modes d'existence, Paris, 1943.

2. Pentru analiza experienței estetice:

ALAIN — Système des Beaux—Arts, 2e éd., Paris, 1926.
— Vingt leçons sur les Beaux-Arts, Paris, 1931.
G. BACHELARD — La psychanalyse du feu, Paris, 1938.
— L'eau et les rêves, Paris, 1942.
— L'air et les songes, Paris, 1943.
— La terre et les rêveries de la volonté, Paris, 1948.
— La terre et les rêveries du repos, Paris, 1948.
V. BASCH — Essais d'esthétique, de philosophie et de littérature, Paris, 1934.
R. BAYER — L'esthétique de la grâce, 2 vol. Paris, 1934.
CONRAD — „Das aesthetische Objekt", *Zeitschrift für Aesthetik*, III și IV, 1904, 1905.
CROCE — Bréviaire d'esthétique, trad. Bourgin, Paris, 1923.
— La poésie, trad. D. Dreyfus, Paris, 1950.
HEGEL — Esthétieque, trad. J. Jankélévitch, 4 vol., Paris, 1944.
HEIDEGGER — „Hölderlin und das Wesen der Dichtung", in «Qu'est-ce que la métaphysique»?, trad. H. Corbin, Paris, 1937.
— „Der Ursprung des Kunstwerkes", in *Holzwege*, Frankfurt, 1950.
JASPERS — Strindberg und Van Gogh, Berne, 1922.
A. MALRAUX — Les voix du silence, Paris, 1951.
J. P. SARTRE — „Qu'est-ce que la littérature?", în «Situations II», Paris, 1948.
E. SOURIAU — L'avenir de l'esthétique, Paris, 1929.

3. Pentru analiza operei de artă:

G. BRELET — Esthétique et création musicale, Paris, 1947.
M. GHYKA — L'esthétique des proportions dans la nature et dans les arts, 2e éd., Paris, 1952.
H. GOUHIER — L'essence du théâtre, Paris, 1943.

R. INGARDEN — Das literarische Kunstwerk, Halle, 1931.
A. LHOTE — De la palette à l'écritoire, Paris, 1946.
T. MUNRO — The Arts and their Interrelations, New York, 1949.
J. POULLON — Temps et roman, Paris, 1946.
B. DE SCHLOEZER — Introduction à J.-S. Bach, Paris, 1947.
E. SOURIAU — La correspondance des arts, Paris, 1947.
L. VENTURI — Pour comprendre la peinture, Paris, 1950.
WÖLFLIN — Grundprinzipien der Kunstgeschichte, trad. C. şi M. Raymond. «Principes fondamentaux de l'histoire de l'art», Paris, 1952.

4. Pentru studiul a priori-*urilor afective:*

H. BERGSON — Matière et mémoire.
K. GOLDSTEIN — Der Aufbau des Organismus, trad. fr. de E. Burckhardt şi J. Kuntz: «La structure de l'organisme», Paris, 1951.
KANT — Critique du jugement, trad. Gibelin, Paris, 1942.
M. MERLEAU-PONTY — La structure du comportement, Paris, 1942.
E. MINKOWSKI — Vers une cosmologie, Paris, 1936.
M. SCHELER — Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik, Halle, 1927.
E. SOURIAU — „Art et vérité", *Revue philosophique*, mars, 1933.

INDEX*

A

Actor: 56 (I), 59 (I), *70—71* (I), 103 (I), 105 (I), 402 (I); — de teatru și de cinema: *80—81* (I).

Adevăr: — al obiectului estetic: 73 (I), 98 (I), 184 (I), 209—210 (I), 233 (I), 263 (I), *282—283* (I), 378 (I), 419 (I), 44—45 (II), 102 (II), 115—116 (II), 138 (II), *193—236* (II), 238 (II); — al artistului: *136—143* (II); — tipuri de — : *113—116* (II), *196—225* (II), 238 (II); — și prezență: 311—312 (I) (cf. autenticitate).

Afectivitate: 302 (I), 418 (I), 57—58 (II), 120 (II) (cf. sentiment)

ALAIN: 19 (I), 84 (I), 103—104 (I), 118 (I), 146 (I), 157 (I), 160 (I), 381 (I), 408 (I), 423 (I), 13 (II), *31* (II), 39 (II), 43 (II), 80 (II), 112 (II).

Alienare: 317 (I), 323 (I), 256 (II).

Antropologie: 29 (I), 425 (I), 192—193 (I), — artei: *236—244* (I), (cf. ontologie)

A priori: 9 (II), 26 (II), 51 (II), 119 (II); — afectiv: *124—130* (II), 226 (II); — ca virtual: 179 (II), *186—187* (II); — trei caractere ale: 127 (II), 238 (II); trei forme ale: *129—130* (II), *141—149* (II), 151—152 (II), 175 (II), 238—239 (II); — ca existențial și cognitiv: 190—191 (II); — ca existențial și cosmologic: *130—113* (II), 176 (II), 192 (II), 237 (II), 256 (II) (cf. calitate și categorii afective).

Arhitectură: 96 (I), 111 (I), *152—153* (I), *156—160* (I), *227—239* (I), 261 (I), 286 (I), 305 (I), 319—320 (I), 366 (I), 396 (I), 421—422 (I), 38 (II); — clasică: 29 (I), 178 (I), 186 (I), 205—207 (II).

Armonie: 304 (I), 319—320 (I), *338—346* (I), 352 (I), *379—390* (I).

Artă (pentru artă): 128 (I), 157—158 (I), — și artist:

* Cifrele culese cu caractere cursive se referă la pasajele foarte importante

252—253 (II), 256—257 (II); — și filosofie: *425—426* (I), 136 (II), 170—171 (II); — majoră și minoră: 95 (I), 97 (I), 160 (I), 182 (I); — artă plastică: 111 (I), 294 (I), 368 (II), 376 (II), 395 (II), 69 (II), 223 (II); — artă reprezentativă: 184—185 (II), 210—211 (II), 248 (II), 252 (II) 270—271 (II), 288 (II), 415 (II), 421 (II), 17 (II); — artă clasică: 39 (II), 179 (II), 186—187 (II), 205—107 (II).

Artist: — și artizan: 83 (I), 157 (I), 69 (I), 198 (I); — ca fiind conștient de sine: 165 (I), 192 (I), 166 (I), (cf. autor).

Atitudine (estetică): *111—120* (II), 218—219 (II), 232—233 (II).

Autenticitate: 51 (I), 426—427 (I), 56 (II), 96 (II), 108 (II), 155 (II); — a artistului: 197—200 (II), 242 (II), 253—255 (II) (cf. adevăr).

Autonomie (a obiectului estetic): 226 (I), 139 (II), 156—157 (II).

Autor: — ca executant: 81 (I), 313 (I), 340 (I); — — ca imanent operei: 83 (I), *160—168* (I), 233 (I), 281 (I), 73—74 (II), 155 (II); — ca exprimîndu-se prin operă 204 (I), 421 (I), *197—202* (II); — ca principiu al unei lumi: 245—246 (I), 258 (I), 272 (I), *136—142* (II); — și spectator: 13 (II).

B

BACHELARD: 276 (I), 385 (I), 423 (I), 30 (II), 59 (II), 120 (II), 121 (II).

BAYER: 37 (I), 138 (I), 313 (I), *156—157* (II).

BERGSON: 86 (I), 89 (I), 113 (I), 143 (I), 354 (I), 358 (I), 365 (I), 373 (I), 424 (I), 430 (I), 11 (II), 16 (II).

C

Calitate (afectivă): 218 (I), 302 (I), 429 (I), 432 (I), 106 (II), 138 (II), 215—216 (II), 248 (II): — ca a priori: 35 (II), 151 (II) 251—252 (II) (cf. afectivitate, a priori).

Categorie (afectivă): 100 (II) *151—164* (II), 176 (II) (cf. a priori).

Ceremonie: 19 (I), 103 (I), 39 (II).

Cinema: 79 (I), 251 (I), 375 (I), 209 (II).

Clasificare (a artelor): 19 (I), 32 (I), 62 (I), 102 (I), 412 (I).

Comprehensiune: 119 (I), 195 (I), 152 (II), 160 (II), 189 (II).

COMTE: 126 (I), 128 (I), 132 (I), 194 (I), 248 (I) 75 (II), 184 (II).

CONRAD: 111 (I), 213 (I), *303—307* (I), 314 (I).

Contemplare (cf. percepție).

Corp: 116 (I), 355 (I), 365 (I), 382 (I), 398 (I), *9 — 10* (II), 16 — 17 (II), 22 (II), *25—26* (II), 103 (II), 109 (II), 148 (II), 228 (II); — al obiectului estetic: 240 (I), 98 (II).

Cosmologie: 224 (I), 278 (I), 331 (I), 424 (I) (cf. lume și a priori).

Creație (psihologia —): 34 (I), 83—89 (I), 270 (I), 326 (I), 363 (I), 417 (I), 13 (II), 136 (II), 168 (II) (cf. autor).

Cultură: 127 (I), 162 (I), 191 (I), 328 (I), 341 (I),

168 (II); — lume culturală: 141 (I), 182 (I), 387 (I), 30 (II), 244 (II).
Coast-subiect: 220 (I), 281 (I), 319 (I), 331—332 (I), 389 (I), 432 (I), 62 (II), 73—74 (II).

D

Dans: 70 (I), 81 (I), 104—105 (I), *134—139* (I), 254 (I), 374 (I), 409 (I).
Decor: 59 (I), *253—256* (I), *260—261* (I), 403 (I).
Decorativ: 174—175 (I), 213 (I), 238 (I), 374 (I) 384 (I), 395 (I) (cf. ornament).
Desen: 357 (I), *380—382* (I), 383—384 (I), 389 (I), 390—392 (I), 406—407 (I), 222—223 (II).
Durată: 227 (I), 266—267 (I), 344 (I), 350 (I), 356 (I), 378 (I) (cf. timp, temporalitate).

E

Eidetic: 30—31 (I), 63 (I), 243 (I), 329 (I).
Emoție: 122 (I), 208 (I), 15—16 (II), 56—57 (II), 65 (II).
Estetică: 130 (II), 153 (II), 174—192 (II).
Execuție: 64 (I), 69—81 (I), 139 (I), 304 (I); — docilitatea: 78 (I), 92 (I), 300 (I)
Existențial: 278 (I), 131 (II) 134 (II), 162 (II) (cf. a priori).
Experiență (estetică): 49 (I), 192—193 (I), 280 (I), 325 (I); 5 (II), 109 (II), 114 (II), 119 (II), 244 (II).
Explicație: 231 (I), 102 (II), 229—230 (II).
Expresie: 62 (I), 116—117 (I), 122 (I), 133 (I), 136 (I), 174 (I), 194 (I), 218 (I), 271—272 (I), 367—368 (I), 399 (I), 422—432 (I), 99 (II), 167 (II), 248 (II); — în limbaj: *195—206* (I); — a unei lumi: 256—268 (I); — ca formă: 212 (I), 258—312 (I), 358 (I), 430 (I), 130 (II); — și sentiment: 202 (I), 206—209 (I), 15 (II) 58—66 (II), 87 (II), 213 (II); — și reprezentare: 268—273 (I), *422—429* (I), 130 (II); — ca adevărat: *211—224* (II); — contra expresivității: *208* (I), 199 (II).

F

Formă: 110 (I), 119—150 (I), *211—220* (I), 243 (I), 284 (I), *320—323* (I), 108 (II), 256 (II); — a sensibilului: *152—154* (I), 173 (I), 214—215 (I), 321 (I); — și materie: 160—161 (I), 343 (I); — și fond: 224 (I), 274 (I), 290 (I), 69 (II).
Frumos: — ca criteriu: 35—42 (I), 156—157 (II); — drept calitate: 109—110 (I), 131 (I), 137 (I), 192 (I), 217 (I), 359 (I), 412 (I), 112 (II), 137—138 (II).

G

General (și singular): 131 (II), 161—162 (II), *164—174* (II).
„Gestalt": 212 (I), 217 (I), 308—309 (I), 339 (I) (cf. formă).
Gratuitate: 155 (I), 16 (II), 113 (II).
Gust: 35 (I), 42 (I), 155—156 (I), 331 (I); — ca subiectiv: *117—121* (I), 147 (I), 114 (II), 188 (II).

H

HEGEL: 24—25 (I), 30 (I), 40 (I), 70 (I), 102 (I), 107 (I), 127 (I), 138 (I), 153 (I), 170 (I), 213 (I), 238 (I), 423 (I), 61 (II), 170 (II), 245 (II).

HEIDEGGER: 84 (I), 108 (I), 149 (I), 151 (I), 232 (I), 271 (I), 279 (I), 309 (I), 333 (I), 20—21 (II), 127 (II), 152 (II), 175 (II), 181 (II), 246 (II).

HUSSERL: 55 (I), 57 (I), 71 (I), 167 (I), 274 (I), 303 (I), 370 (I), 22 (II), 29 (II), 75 (II).

I

Idee (hegeliană): 64 (I), 175—176 (I), 301 (I).

Imaginar: *285—292* (I), 315 (I), 28 (II) (cf. ireal).

Imaginație: 89 (I), 108 (I), 204 (I), 222 (I), 248 (I), 286—287 (I), 346 (I), 365 (I), *18—27* (II) *27—32* (II), *33—47* (II), 63 (II), 120 (II), 233 (II).

Imagine: 26—27 (I), 94 (I), *21—23* (I).

Imanență 192 (I), 203—204 (I), 219 (I), 222 (I), 287 (I), 425 (I), 9 (II), 61 (II) (cf. sens și sensibil).

Imediat: 201 (I), 9—17 (II), *99—102* (II), 226 (II) (cf. prezență și expresie).

Imitație: 187 (I), 248 (I), 370 (I), 379 (I), 204 (II), 216 (II) (cf. realism).

INGARDEN: 90 (I), 117 (I), 231 (I), *292—299* (I).

In-sine: 223 (I), 226 (II); — al obiectului estetic: 220 (I), 302 (I), 309 (I), 322—323 (I), 357 (I), 431—432 (I), 78 (II); — și pentru noi: 343 (I), 246 (II), 256—257 (II).

Inspirație: 33 (I), 13 (II), 113 (II), 253 (II) (cf. creație).

Inteligență: 328 (I), 354—355 (I), 47 (II), *48—54* (II), 92 (II), 144—145 (II).

Interioritate: 14 (II), *81—85* (II), 94 (II), 133—134 (II); — și exterioritatea: 212 (I), *59—60* (II), 89 (II), 141—142 (II).

Intenționalitate: 23 (I), 27—28 (I), 45 (I), 116—117 (I), 292 (I), 307 (I), 323 (I), 31 (II), 86 (II), 156 (II).

Intersubiectivitatea: 202 (I), 387 (I), 429 (I), 254—255 (II).

Ireal: 57 (I), 60 (I), 184 (I), 282 (I), 286 (I), 295 (I), 416 (I), 97 (II); — și real: 59 (I), 84 (I), 230 (I), 270 (I), 29—31 (II), 235—236 (II) (cf. imaginar).

Istoricitate: 29 (I), 43 (I) 74 (I); — a obiectului estetic: *231—243* (I), 89 (II); — a experienței estetice: *182—190* (II).

Istorie: 343 (I), 372 (I), 386 (I), 75 (II), 195 (II), 242—243 (II), 251 (II), 254 (II) (cf. timp).

J

Judecată: 48 (II), 57—58 (II), 98 (II); — determinantă și reflectorie: 51—54 (II), 73 (II).

K

KANT: 23 (I), 32—33 (I), 39 (I), 119 (I), 128 (I) 164 (I), 202 (I), 248 (I), *277—279* (I), 331 (I), 334 (I), 350 (I), 355 (I), 365—366 (I), 373 (I), 9 (II), 42 (II), 51 (II), 100 (II), 120 (II), *125—126* (II),

133 (II), *144—147* (II), 175—176 (II), 181 (II).

L

Limbaj: 71 (I), 166 (I) 292—293 (I), *295—299* (I), 311 (I), 61 (II), 93 (II), 202 (II): — și expresie: *195—206* (I).

Literatură: 237 (I), *292—299* (I), 398 (I), 11—12 (II), 208 (II).

Lucru: 192 (I), 219 (I), 236 (I), 241 (I), 301 (I), 316 (I), 427 (I), 58 (II), 95 (II); — și obiect uzual: *140—145* (I), 316 (I).

Lume: — exterioară: *221—241* (I), 217 (I), 256 (I), 21 (II); — ca noțiune cosmologică: *273—282*, (I), 226—227 (II); — a obiectului estetic: 111 (I), 178 (I), 181 (I), 208 (I), *223* (I), *244—273* (I), 318 (I), 358 (I), 116 (I), 35 (II), 96 (II), 106—107 (II), 130 (II); — estetică și lumea reală; 200 — 211 (II), 225 — 236 (II); — a subiectului: 135 (II), 136—141 (II), 163—164 (II) (cf. expresie și sentiment).

M

MALRAUX: 30 (I), 31 (I), 35 (I), 37 (I), 41 (I), 169 (I), 174 (I), 176 (I), 181 (I), 187 (I), 208 (I), 233 (I), 234—235 (I), 270 (I), 417—418 (I), 112 (II).

Material: 95 (I), 139—140 (I), 199 (I), 239 (I), 305 (I), 345 (I), 380 (I), *401—403* (I), 415 (I).

Melodie: 353 (I), *358—368* (I), 373 (I), 379 (I), 389 (I), *398—400* (I), 421 (I).

MERLEAU-PONTY: 113 (I), 141 (I), 166 (I), 199 (I), 236 (I), 275 (I), *380—311* (I), 332 (I), 339 (I), 383 (I), 9—11 (II), 129 (II).

Metamorfoză: 189—190 (I), 228 (I), 236 (I), 324 (I).

Mișcare: 336 (I), 341 (I), *372—378* (I), 390 (I), 395—396 (I), 409 (I), 204 (II) (cf. temporalitate).

Muzică: 72—73 (I), 101 (I), 111 (I), 135 (I), 152 (I), 178 (I), 213 (I), 267 (I), 286 (I), 299 (I), *300—303* (I), 338—368 (I), 109—110 (I), 93 (II), *211—218* (II).

N

Natură 132 (I), 150 (I), 155 (I), 240 (I): — și artă *115—146* (I), 160—161 (I), *211—220* (I): — și spirit: 196 (I), 27 (II), 50 (II), 61 (II).

O

Obiect estetic: apariția lui: *51—60* (I), 378 (I), 5 (II); — specificitatea lui: 131—210 (I), 190 (I), 229 (I), 432 (I); — ca natură: 150—151 (I), 401 (I); — ca limbaj 207 (I) (cf. expresie); — în lume: 224—241 (I) (cf. lume).

Obiect perceput: 285 (I), *307—312* (I), 382 (I), 111 (I), 35 (II), 64 (II).

Obiect reprezentat: 183 (I), 187—188 (I), 217 (I), 270 (I), 282 (I), 289—290 (I), *370—371* (I), 376 (I), 382 (I), 405 (I), 112 (I), 427 (I), 35 (II), 92 (II), 201 (II), 208 (II) (cf. subiect).

Obiect semnificant: 150—151 (I), *181—194*, (I) (cf. semnificație).

Obiect uzual: *139—142* (I), 147 (I), 288 (I), 70 (II), 111 (II); — și obiect estetic: *155—162* (I), 173—174 (I).
Ontologic: — a obiectului perceput: 45 (I), 235 (I), 338 (I); — opusă antropologiei: 22 (I), 47 (I), 269—270 (I), 130 (II), 142—143 (II), 149 (II), 235—236 (II), 249—247 (II).
Operă (spectacol de —): 51—65 (I), 326 (I), 152 (I), 155 (I), 174 (I).
Operă de artă: 35 (I), 60 (I), 325—327 (I); — și obiect estetic: 27—29 (I), 45—46 (I), 65—66 (I), 134 (I), 284 (I), 312—313 (I), 324 (I), 339 (I), 353 (I), 43 (II); structura — : 401—435 (I) (cf. structură); — ca exigență: 75—76 (I), *81—85* (I), 98 (I), 124 (I), 292 (I); reproducere a —: *91—99* (I), 238—239.
Ornament: 152 — 153 (I), 154—156 (I), 174—175 (I).

P

Participare: 75 (II), 87 (II), 125 (II).
Pentru-sine: 201 (I), 220 (I), 318 (I), 320—321 (I), 357 (I), 431—432 (I), 61—62 (II), 65—66 (II), 82 (II), 249 (II). (Cf. cvasi-subiect.)
Perceptie: — ordinară: 193 (I), 286 (I), 306 (I), 311 (I), 381 (I), 384 (I), 22 (II), 27—32 (II), 48—66 (II), 210 (II); — cerută de obiectul estetic: 45—46 (I), 193 (I), 247 (I), 284 (I), 303 (I), 313 (I), 26—27 (II); — și sentiment: 54—58 (II), 98—112 (II), 241 (II) (cf. sentiment, obiect perceput, obiect estetic).
Pictură: 98 (I), 111 (I), 149—150 (I), 152 (I), 171 (I), 202—203 (I), 215 (I), 291 (I), 299 (I), 369—400 (I), 37—38 (II), 44 (II), 205—208 (II).
Plăcere (estetică): 119 (I), 213 (I), 12 (II), 16 (II), 112 (II).
Poezie: *107—109* (I), 199—200 (I), 216—217 (I), 93 (II), 216—217 (II).
Prezență: — a obiectului: 310—311 (I), 7—17 (II), 49 (II), 96 (II); — a operei: 94 (I), 149—150 (I), 151—152 (I), 202—203 (I).
Profunzime: — a omului: 427 (I), 55—56 (II), 78—88 (II), 157—158 (II), 172 (II); — a lucrului: *79—80* (II); — a obiectului estetic: 44—45 (I), 97 (I), 263 (I), 55—56 (II), 88—97 (II), 135—136 (II).
Proză: 106—107 (I), 199—200 (I), 291 (I), 219 (II).
Psihologism: 28—29 (I), 116—117 (I), 284 (I), 297 (I).
Public: 51—55 (I), 100 (I), *121—130* (I), 231—232 (I), 312—313 (I), 140—141 (II), 161—162 (II), 183 (II).

R

Real (-ul): 162—163 (I), 207—208 (I), 247 (I), 273—274 (I), 418 (I), 24 (II), 142—143 (II), 204 (II); — ca iluminat prin obiectul estetic: *224—235* (I) (cf. irealul, lume și ontologie).
Realism (estetic): *200—210* (II), 221—222 (II), 226 (II), 241 (II) (cf. imitație).

Reflecție: 121 (I), 140 (I), 337 (I), 387 (I), 43 (II), 53 (II), 55—56 (II), 64—65 (II), *67—78* (II), *98—110* (II), 189 (II) (cf. judecată).
Reprezentare: v. expresie și prezență.
Ritm: 259 (I), 265—266 (I), 319—320 (I), *390—397* (I), 359 (I), 361—362 (I), 365 (I), *390—397* (I), 409 (I).
Roman: 107 (I), 114—115 (I), 185—186 (I), 239—240 (I), 248—251 (I), *259—260* (I), 265 (I), 294 (I), 299 (I), 218 (II), 222—223 (II).

S

SARTRE: 57 (I), 71 (I), 94 (I), 100 (I), 107 (I), 118 (I), 123 (I), 164 (I), 215 (I), 228 (I), 248 (I), *285—292* (I), 301 (I), 307 (I), 370 (I), 23 (II), *28—29* (II), 42 (II), 132 (II), 164 (II), 195 (II).
SCHELER: 30 (I), 101 (I), 127 (I), 126 (II), 131 (II), 135 (II), 154 (II), 180 (II), 185—186 (II).
Schemă: 94 (I), 214—215 (I), 328 (I), 398 (I), 12 (II), 68 (II); — armonică: *344—345* (I), 359 (I), *386—388* (I), *406—409* (I); — ritmică: *348—357* (I), 359 (I), *392—398* (I), *408—412* (I); — melodică: *359—366* (I), 398 (I), 430 (I); — kantiană: 345 (I), 355 (I), 373 (I), 36 (II) (cf. structură).
SCHLOEZER (DE): 181 (I), *300—303* (I), 338 (I), 347 (I), 379 (I), 430 (I), 213 (II), 217 (II).
Sculptură: 111 (I), 305 (I), 404 (I), 38 (II).
Semnificație: — și expresie: 184—194 (I), 378 (I), 61 (II) (cf. sens, subiect și imanență).
Sens: — al obiectului estetic: 62 (I), 151 (I), 270 (I), 299 (I), 364 (I), 387 (I), 142 (II); — ca formă: 211 (I), 301 (I), 317 (I), 358 (I); — ca ființă: 237 (II), 245—247 (II); (cf. subiect, semnificație, expresie).
Sensibil: — ca fiind ființă a obiectului estetic: 60 (I), 88 (I), 96 (I), 209 (I), 217 (I), *338—339* (I), 11 (II), 215 (II); — ca rezultat al execuției: 73 (I), 303 (I); — ca informat: 151 (I), 214 (I); — și materie: *147—150* (I), 316 (I), 403 (I) (cf. material, execuție, obiect estetic, percepție).
Sentiment: 125 (I), 204 (I), 209 (I), 217 (I), 282 (I), 299 (I), 430 (I), 115 (II), 121 (II); — și intelect: *54—55* (II); — și expresie: *58—66* (II); — și reflecție: *71—79* (II), *98—110* (II); — și profunzime: 85—88 (II) (cf. percepție și expresie).
Simbol: 188 (I), 384 (I), 419 (I).
SOURIAU (E): 33 (I), *67* (I), 105 (I), 116 (I), 159 (I), 183 (I), 211 (I), 312 (I), 341 (I), 367 (I), 384 (I), 412 (I), 37 (II), *155—156* (II), 179 (II).
Spațiu: 192 (I), 224 (I), 379 (I); — reprezentat: *250* (I), 371 (I); — exprimat: *265—268* (I); — și timp: 330 (I), *334—337* (I), 357 (I), 410 (I), 20 (II), *26—27* (II), 152 (II); — arte ale: 38—41 (II) (cf. spațialitate, spațializare).

Spațialitate: 332—333 (I), 346 (I), 356 (I) (cf. spațiu).
Spațializare: 335 (I), *365—367* (I).
Spectator: *21—24* (I), 56—57 (I), 226 (I), 319 (I), 371 (I), 34 (II), 57—58 (II), 120 (II), 129—130 (II); — ca martor: 62 (I), *110—117* (I); — ca executant: *102—110* (I), 14 (II), 39 (II), 149 (II).
Stil: *169—182* (I), 189—190 (I), 209 (I), 233 (I), 245 (I), 380 (I), 46 (II), 89 (II), *197—198* (II).
Structură: 192 (I), 289 (I), 301 (I), 326 (I), 352—353 (I), 391 (I), 67 (II), 69—70 (II), 157 (II), (cf. schemă și explicație).
Subiect: 192 (I), 288 (I), 361 (I), *411—421* (I), *122—428* (I), 71 (II) (cf. obiect, reprezentat, expresie și semnificație).
Subiectivism: 110 (I), 363 (I), 123 (II), 127 (II), 145 (II).
Sublim: 118—119 (I), 112 (I), 79 (II), 112 (II).

T

Teatru: 55 (I), 68 (I), 79 (I), 103 (I), 113 (I), 123 (I), 186 (I), 252 (I), 407 (I), 424 (I), 46 (II), 161—162 (II), *204—207* (II) (cf. actor și decor).
Temporalitate: 332—333 (I), 411 (I), 19 (II).
Temporalizare: 265 (I), 267 (I), 336 (I), *370—379* (I).
Timp: — al lumii: 192—193 (I), 230 (I), 259 (I); — al obiectului estetic: 232 (I), *265—268* (I), 318 (I), 354 (I), 372 (I), 42 (II), 147 (II) (cf. durată, istorie, istoricitate, spațiu).
Totalitate: obiect estetic ca: 211 (I), 238 (I), 319 (I), 431 (I), 69—70 (II); — lume ca: 224 (I), 276—277 (I), 310 (I); — obiect — subiect: 11 (II) 117 (II), 101 (II) (cf. lume și formă).
Tradiție: 35—36 (I), 102 (I), 232 (I), 341 (I), 409 (I), 165—166 (II) (cf. cultură).
Transcendental(-ul): 276—277 (I), 319 (I), 18 (II), 27 (II), 126 (II).

U

Uman: — drept caracter al obiectului estetic: 133—139 (I), 142—143 (I), 429 (I), 245 (II), 246—247 (II); — drept caracter al realului: 250 (II); — ca idee despre om: 166 (II), 178 (II).
Umanitate: 128 (I), 31 (II), 63—64 (II), 160 — 161 (II), 168—170 (II), 191 (II).
Unitate: — a obiectului estetic: 62 (I), *262—263* (I), 284 (I), 302 (I), 353—354 (I), 410 (I), 12 (II), 212 (II); — al lumii obiectului estetic: 257 (I), 277—278 (I); — a realului și diversitate a lumilor estetice: *229—236* (II) (cf. adevăr).

V

VALÉRY: 85 (I), 88 (I), 108 (I), 157—158 (I), 160 (I), 399 (I), 409 (I), 74—75 (II).
Viața: 133 (II), *147—148* (II), 174 (II), 251 (II).
Viu: — comparat cu obiectul estetic: *132—140* (I), 225 (I), 73—74 (II), 95 (II).

CUPRINS

Partea a treia

FENOMENOLOGIA PERCEPȚIEI ESTETICE 5

I. PREZENȚA . . . 7

II. REPREZENTARE ȘI IMAGINAȚIE . 18
1. Imaginația 18
2. Percepție și imaginație . . 27
3. Imaginația în percepția estetică . 33

III. REFLECȚIA ȘI SENTIMENTUL ÎN PLANUL PERCEPȚIEI ÎN GENERE 48
1. Intelectul 48
2. De la intelect la sentiment . . . 54
3. Sentiment și expresie . . . 58

IV. SENTIMENTUL ȘI PROFUNZIMEA OBIECTULUI ESTETIC 67
1. Cele două reflecții 67
2. Sentimentul ca existență profundă . . . 79
3. Profunzimea obiectului estetic 88
4. Reflecție și sentiment în percepția estetică . 98

V. ATITUDINEA ESTETICĂ 111
1. Atitudinile în fața frumosului și adevărului 112
2. Atitudinile în fața agreabilului și frumosului 116

Partea a patra

CRITICA EXPERIENȚEI ESTETICE 120

I. *A PRIORI*-URILE AFECTIVE . 124
1. Ideea unui a priori *afectiv* . 124

2. A priori-*ul cosmologic și existențial* . . . 130
3. *Semnificația* a priori-*urilor prezenței și ale re-reprezentării* 143

II. CUNOAȘTEREA *A PRIORI* A *APRIORI*-URILOR AFECTIVE ȘI POSIBILITATEA UNEI ESTETICI PURE 151

1. Categoriile afective . . . 151
2. Validitatea categoriilor afective . 164
3. Posibilitatea unei estetici pure . 174

III. ADEVĂRUL OBIECTULUI ESTETIC 193

1. Obiectul estetic ca adevărat 196
a) Primele două sensuri ale adevărului estetic 196
b) Adevărul conținutului . . 200
c) Adevărul expresiei . . . 211
2. Realul ca iluminat prin estetic . . 225

IV. SEMNIFICAȚIA ONTOLOGICĂ A EXPERIENȚEI ESTETICE 237

1. Justificarea antropologică a adevărului estetic 238
2. Perspectiva metafizică . . . 245

Notiță bibliografică 258

Indice . 261